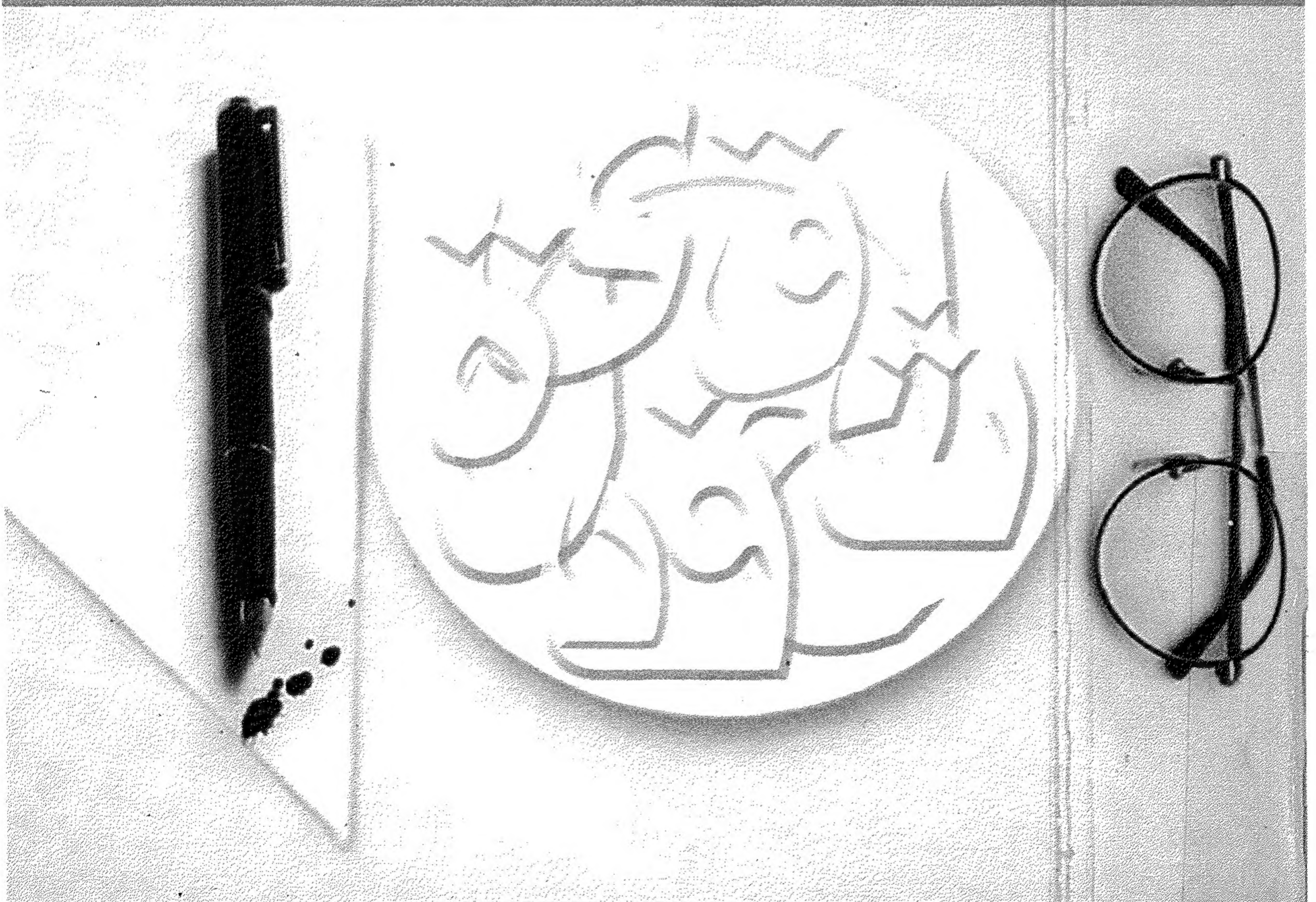


دكتور سيد البحراوى

صناع الثقافة الحديثة فى مصر

مبدعون ونقاد



مكتبة الأنجلو المصرية

صُنَاعُ الثقافة الحديثة في مصر:

مبدعون ونقاد

صنّاع الثقافة الحديثة في مصر:

مبدعون ونقاد

دكتور

سيد البحراوى

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

اسم الكتاب : صناع الثقافة الحديثة في مصر
مبدعون ونقاد

اسم المؤلف : د. سيد البحراوى

اسم الناشر : مكتبة الانجلو المصرية

التنسيق الفنى : ميجا سنتر

اسم الطابع : مطبعة محمد عبد الكريم حسان

رقم الايداع : ٢٠٠٢/٥٢٧٢

الترقيم الدولى : 2- 1902-05-977-I.S.B.N

مقدمة :

عنوان هذا الكتاب مستوحى من الدراسة المنشورة هنا عن يحيى حقي .
فحينما أمسكت بالقلم لأكتب عنه - بعد وفاته - قادنى القلم إلى اكتشاف ما أكنه
من امتنان لهذا الرجل الذى أعطى حياتنا الثقافية فى كل المجالات تقريباً ، بحيث
ساهم - دون شك - فى بناء كل مثقفينا من جيله والأجيال التالية . ومن ثم
وجدت أنه جدير بالوصف أنه واحد من كبار صناع ثقافتنا الحديثة . وحين
اجتمعت أمامى الدراسات والمقالات التى نشر معظمها عبر نحو خمسة عشر عاماً ،
وقررت نشرها فى هذا الكتاب ، وجدت فى إنجاز كل مبدع أو ناقد مساهمة ثرية
فى صنع هذه الثقافة أيضاً ، ولذا حق لهم جميعاً ، أن يحملوا هذه الصفة : صناع
الثقافة .

بديهى بالطبع أن تعريفنا للثقافة هو أوسع من الأدب والفن والنقد والفكر ،
وهى المجالات التى انتمى إليها هؤلاء الكتاب الذين يتناولهم هذا الكتاب ، الثقافة
أوسع من كل مجالاتها لتصل إلى كونها نمط حياة كامل يتضمن القيم والسلوك
والمشاعر والأفكار بالإضافة طبعاً إلى الإبداعات ، رسمية كانت أو شعبية .

بهذا المعنى بالتحديد قصدت «الثقافة» فى هذا الكتاب . فليس المقصود هو
مساهمة هؤلاء الكتاب فى مجال إبداعهم المحدد فقط وإنما أساساً مساهمتهم فى
صنع نمط حياة الإنسان المصرى الحديث ، على أساس منظومات القيم التى
قدموها للمواطنين وللعالم سواء كانوا قراءً أو مشاهدين أو مستمعين ، الصور التى
قدموها لتساهم فى تشكيل الصورة العامة للوطن .

إن هؤلاء الكتاب ، والكاتبات ، بشر قبل أن يكونوا مبدعين ومفكرين ،
وإبداعهم أو فكرهم هو جزء من بشريتهم ، من تكوينهم . ومن خلال إبداعهم أو
أفكارهم رأهم الناس وقبلوهم أو رفضوهم . ومن خلال هذا اللقاء تشكلت خصائص
مهمة للثقافة فى مجتمعنا الحديث .

إن الأدب والفن ليسا انعكاساً بسيطاً للحياة الاجتماعية وإنما هما تشكيل
مركب من كل طبقات هذه الحياة ، أقصد الطبقات بالمعنيين الأفقى (الطبقات
الاجتماعية) والرأسى أى مستويات التركيب الذهنى والنفسى لهذه الحياة فى

عناصرها الممتدة منذ القدم والتحويلات التي تطرأ عليها كل لحظة .. والتناقضات الجوهرية ، على كافة المستويات ، التي تحرك هذه الحياة وتدفعها إلى الأمام أو تعيدها إلى الوراء . بهذا المعنى قدم كتابنا ثقافة المجتمع . وبانتماءاتهم المختلفة .. حاول كل منهم أن يضيف شيئاً خاصاً لملاح هذه الصورة . وهناك منهم من نجح ومنهم من لم ينجح . هذا الكتاب يحاول أن يرصد هذه الإضافات .. هذه النجاحات ، وتلك الإخفاقات .

لابد - ختاماً - من التأكيد على ما هو بديهي . ليس هؤلاء ، فقط هم من صنعوا ثقافتنا الحديثة ، فهناك الآلاف منهم ، ساهموا في صياغتها ، بالإيجاب أو بالسلب ، منهم أموات وأحياء ، منهم من عرفت ومن لم أعرف ، من كتبت عنه ومن لم أكتب .

لخترت أن أقدم هنا إنجاز من كتبت عنهم ممن رحلوا عن عالمنا فقد اكتمل إنجازهم ، وتجلت وعودهم ، وظهرت آثارهم أثناء حياتهم وبعد رحيلهم ، ولذلك كان رصدها وتقويمها أكثر قرباً من العلمية والدقة ، رغم أن مواقف مؤلف هذا الكتاب إزاء كل منهم تركت - لاشك - تأثيراً على وجهة النظر ، فقد أحببت بعضهم ودخلت معارك مع آخرين . أعترف بهذا مقدماً لكي يكون موقفى أكثر علمية . أردت أن أحيى ما أرى أنه قد أفادنا ، أو مازال يمكن أن يفيدنا، وأن أوضح أضرار ما رأيت أنه يعوقنا ويمنع تطورنا .. وما أشد حاجتنا إلى هذا الموقف النقدي في اللحظة الراهنة .

سيد البحراوى

الجيزة فبراير ٢٠٠٢

محمد المويحيى



✍ محمد المويلحي

”حديث عيسى بن هشام“

التجسيد الإبداعى ”لحادثة“ محمد على

لا أحد بالطبع يستطيع أن ينكر الدور الهام الذى لعبه محمد على فى التاريخ المصرى ، أو الجهود الجبارة لإقامة الدولة المصرية الحديثة ، فى مختلف المجالات فى الزراعة والصناعة والبنية الأساسية بالإضافة إلى الجيش وما يتعلق به من مؤسسات ومصانع وترسانات ، ثم - دون شك - فى التعليم والثقافة .

غير أن السؤال البديهي الذى لابد أن يتبادر إلى الذهن ، بشأن تقييم هذا الدور وهذه الجهود هو : ماذا بقى من كل هذه الإنجازات بعد نهاية عصر محمد على مباشرة ؟

الإجابة - للأسف - هى : لم يبق الكثير . ويمكن الرد على هذه الإجابة بأن ضياع هذه الدولة الحديثة ليس مسئولية محمد على ، وإنما هى مسئولية الدول الكبرى التى تحالفت مع الباب العالى ضده . وهذا لاشك صحيح ولكنه لا يكفى للتفسير ، بل إن هذا فى حد ذاته ، يؤكد المسئولية الخاصة بمحمد على ذاته وبمعنى أدق بمشروعه الذى قام بصفة أساسية على أساس التطلع إلى الخارج ، تحالفاً أو صراعاً ، دون الانتباه إلى الداخل (الشعب) ليكون القوة الأساسية التى كانت تستطيع - لو وجدت وحدثت حقاً - الدفاع عن هذا المشروع لأنه فى هذه الحالة كان سيعتبر مشروعها هى ، وليس مجرد مشروع محمد على الذى فرض من أعلى ولم يصل إلى أعماق المجتمع الحقيقية .

لقد أراد محمد على أن يبنى دولة حديثة ، بالمفهوم الرأسمالى الأوربى للحداثة ، ولم يبذل جهداً حقيقياً للتعرف على امكانيات التحديث، الحقيقية التى كانت متاحة ولو على نحو جنينى قابل للتطور والنضج . بل يمكن القول أن محمد

على فعل العكس وقضى على هذه الامكانيات مثلما قضى على دور العلماء والتجار والأشراف كما هو معروف ، وكما حول النظام الاقتصادي الذي كان ينبئ - عبر صراعاته - بإمكانيات تطور إلى احتكار شخصي له ، قبل أن يلحقه بالنظام الاقتصادي الرأسمالي الأوربي (أو الذي يسمى بالعالمي) [مثال : ادخال زراعة القطن]

إن إلحاق مصر ، بالنظام الرأسمالي لم يأت من منطلق الندية بل من باب التبعية ، لأن محمد علي حاول أن يبنى مصر الرأسمالية بأدوات الرأسمالية الأوربية وليس بأدوات وقيم مصرية ، يقال أنها كانت مؤهلة لتحقيق ذلك لو سمح لها بالتطور والنضج . ومن يتابع كيفية بناء هذه «الحداثة» يستطيع أن يتأكد أنها قد نمت من خارج المجتمع المصري أو في قمته دون قاعدته العريضة ومثال إنجاز محمد علي في التعليم «الحديث» كافٍ لتوضيح هذا الأمر .

لم يكن محمد علي راغباً في أن يعلم المصريين لكي يكونوا مجتمعاً «حديثاً» ، بل كان يريد عناصر منهم تستطيع أن تنفذ مشروعه «التنموي» في الصناعة والجيش وغيرهما . ومن هنا فقد انتقى هذه العناصر من بين أبناء الأعيان وخلعهم من بيئاتهم ووضعهم في نظام صارم مغلق يتعلمون فيه - على الطريقة الأوربية - بعيداً عن أهلهم الغارقين في الجهل أو - في أفضل الظروف - يتعلمون على الطريقة الأزهرية القديمة التي لا يمكن أن تصنع عقلاً حديثاً .

إن ما حدث في التعليم ربما كان أخطر - في نتائجه - مما حدث في الصناعة والزراعة وغيرها من مجالات التنمية ؛ فانهيار هذه المجالات بعد وفاة محمد علي ، كان ممكن إعادة بناؤه لو كانت هناك القوى القادرة والراغبة في ذلك ، لكن محمد علي لم يبن هذه القوى ، بل بنى فئة أو طبقة من المتعلمين ، انتموا ذهنياً إلى النموذج الأوربي (٢) في التعليم وفي الحياة . والأهم أنهم كانوا اعتماديين (dependant) كما علمهم محمد علي ونظامه ، بالإضافة إلى أنهم كانوا منفصلين انفصالاً تاماً عن المجتمع المصري وقيمه ، ولا يملكون وسيلة الاتصال به اتصالاً حقيقياً . وهذه الطبقة كانت - مع غيرها من شرائح ملاك الأراضي والعسكريين - نواة الطبقة الوسطى الحديثة التي قادت مصر - مع تطورات واختلافات في مراحل مختلفة - حتى الآن ، بفهمها للعالم فهماً تابعاً للنموذج الأوربي ، وإن فشل للنموذج الإسلامي القديم ، لأن بنيتها الذهنية بنيت على نجو غير قادر على الإبداع ، نحو يؤمر فيستطيع ، وإن حاول الخروج (كما

فعل عرابي مثلاً أو قادة ثورة ١٩ أو ضباط ١٩٥٢ وغيرهم) فهو خروج عاجز ، ناتج عن رد الفعل ، ومراهن -طوال الوقت- مثلما فعل محمد علي نفسه ، على القوى الخارجية ، وليس على الشعب ، الذي لم يفتح له أبداً أن يطور امكانياته الحقيقية لتحقيق حدائته الخاصة به التي تلبى احتياجاته وتنطلق منها ومن امكانياته الداخلية .

وكنموذج على هذه الحدائث التي حاولها مثقفو محمد علي وامتداداتهم في الأجيال التالية من المثقفين ، سنتوقف ببعض التفصيل عن محاولة تقديم شكل (أو نوع) أدبي حديث لم يكن موجوداً في التراث العربي ، وأقصد شكل (أو نوع) الرواية ، الذي بدا واضحاً أن المثقفين المصريين بدءاً من رفاعة الطهطاوي وعلى مبارك قد انتبهوا إلى وجوده في الأدب الأوربي (والفرنسي بصفة خاصة) ، وحاولوا محاولات مختلفة أن يقدموا مثيلاً له في الأدب العربي ، يلبي احتياجات الشرائح الاجتماعية الجديدة التي نشأت منذ عهد محمد علي كما سبق أن أشرنا .

لقد سار متعلمو محمد علي في سبيل تقديم الرواية إلى اللغة العربية في اتجاهين واضحين منذ البداية . اتجاه ترجمة الروايات الأوربية حيث ترجم الطهطاوي مثلاً رواية تليماك لفنلون سنة ١٨٦٧ ، واتجاه محاولة كتابة رواية بالاستعانة بأشكال القص العربي القديم مثل الرحلة (تخليص الأبريز في تلخيص باريز لرفاعة ، وعلم الدين لعلي مبارك) أو المقامة كما هو الحال في حديث موسى بن عصام للمويلحي الكبير ، وحديث عيسى بن هشام لابنه محمد المويلحي وليالي سطيع لحافظ ابراهيم وغيرها .

وسوف نتوقف هنا بصفة خاصة عند حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي لعدة أسباب . أولها أنه اعتبر أكثر تلك النصوص قرباً من الرواية إلى درجة أن بعض النقاد يعتبره الرواية العربية الأولى . والسبب الثاني أن محمد المويلحي يكاد يكون امتداداً طبيعياً - رغم أصوله التي تعود إلى ميناء مويلح بالجزيرة العربية - للمثقفين الذين عملوا في الجهاز الإداري لمحمد علي وأبنائه . أما السبب الثالث ، فهو أن البطل الرئيسي في حديث عيسى بن هشام، أي ، أحمد باشا المنيكلي، كان ناظراً للجهادية في عهد ابراهيم ابن محمد علي ، وقد أحياه الكاتب لكي يتجول به في عصره (نهاية القرن التاسع عشر) (٣) بعين عصر محمد علي ، وليكتشف مدى التدهور الذي أصاب البلاد بسبب غياب محمد علي أو بمعنى أدق - مشروعه - كما سنرى .

رغم أن محمد الميولي (١٨٥٨ - ١٩٣٠) لم يشر في كتابه من قريب أو بعيد إلى أنه يريد أن يكتب رواية ، إلا أن هناك العديد من المؤشرات التي تؤكد أنه كان يرغب في ذلك . فهو على كل حال يعرف النوع الروائي ، وكان صديقاً لبعض كتابه الفرنسيين (ألكسندر دوما) . وفي عنوان كتابه الثانوي (فترة من الزمن) وهدفه الذي يزاوج بين المتعة أو التسلية والنقد الإصلاحي ، وفي صلب موضوع الكتاب الذي يعالج أزمة اجتماعية ونفسية عميقة ، في كل هذا ما يؤكد أن النزوع الروائي كان قوياً عند الميولي .

وأغلب الظن أن الميولي الذي ينتمي إلى الفكر الإحيائي قد حاول أن يكتب (شكلاً) روائياً مستعينا بشكل من التراث العربي القديم كان قد مات تقريباً قبل أن يعاد نشره قبل الميولي بعقود قليلة ، أقصد شكل المقامة ، وخاصة مقامات بدیع الزمان الهمداني . فعنوان كتاب الميولي هو إحياء أو استدعاء الراوي مقامات الهمداني ، وهو حديث ، وليس قصة . وتبدأ الفصول - في معظمها - بنفس صيغة المقامة : «حدثنا عيسى بن هشام» . وكل فصل يكاد يكون مستقلاً بنفسه ، ليبدأ الفصل التالي له بنفس الصيغة الانفصالية (حدثنا...) . والأهم من ذلك هو هدف الكتاب الذي يعلنه المؤلف في مقدمة الطبعة الرابعة قائلاً «هذا الحديث - حديث عيسى بن هشام - وإن كان في نفسه موضوعاً على نسق التخيل والتصوير ، فهو حقيقة متبرجة في ثوب خيال ، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة ، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنبها ، والفضائل التي يجب التزامها» (٤) .

هذا الهدف التعليمي الإصلاحي الذي يستعين بالخيال والتصوير يكاد يكون هو نفس هدف المقامة القديمة . والميولي يؤكد هذا حين ينص تحت العنوان مباشرة - على غلاف الكتاب - القول المأثور «كان النبي عليه الصلاة والسلام يمزح ولا يقول إلا حقاً» . ويضاف إلى كل ذلك لغة الكتاب المسجوعة المتقكرة المليئة باستشهادات من النصوص القرآنية والشعرية ومن الأحاديث النبوية وغيرها من المأثورات .

هذه الملامح ، بالإضافة إلى الطابع الكاريكاتيري في تقديم الشخصيات (وصفها ، دون عمق كاف) ، والوقوع في أسر الزمن الدائري ، الذي حول الكتاب إلى مجموعة من الدوائر المتماسة التي لا تنفتح على بعضها في حركة درامية

متصاعدة ، كل هذه الملامح تؤكد اعتماد المويلحي على المقامة بشكل واضح لا لبس فيه . وهنا يأتي السؤال : هل فعلاً استفاد المويلحي من المقامة في بناء رواية ؟ الإجابة هي بالنفي . فلا هو نجح في التواصل حقاً مع المقامة ، ولا نجح في بناء الرواية .

لم يتواصل مع المقامة لأنه لم يحدث القطيعة الضرورية معها ، لم (يغري) خصائصها المختلفة ، ليسقط منها الميت ، ويعيد نظم الحى في نسقه هو الجديد . وهو لم يستطع أن يفعل ذلك ، لأنه كان ذا عقلية إحيائية ناقلة من ناحية ، ولأنه - من ناحية ثانية - لم يكن يملك حقاً نسقاً جديداً ، نقصد النسق الروائي الحديث . ولأن الأمر كذلك فلقد لجأ إلى المقامة ، في حين أن المقامة بالتحديد لا تصلح - كنوع أدبي - لأن يستفاد من بعض عناصرها في البناء الروائي ، نظراً لتقعر لغتها ، وكاريكاتيرية شخصياتها ولهدفها الوعظي التعليمي ، بالإضافة طبعاً إلى قصرها .

في المقابل ، فإن هناك بعض الأشكال الشعبية التي كانت ما تزال حية بين الناس مثل السير الشعبية أو حتى الحكايات عربية . تحمل بعض العناصر القوية ، التي يمكنها أن تساهم في تخليق شكل أو أشكال روائية غربية والتجربة الأوربية في الرواية - كما يشير ميخائيل باختين وغيره (٥) - تدعم هذا الرأي حيث أنها قد استفادت في بدايتها من أشكال القص الشعبية لدى الجواله وفي الكرنفالات الشعبية وغيرها (ويمكننا أن نضيف أنها قد استفادت من قصص ألف ليلة وليلة التي كانت قد تحولت إلى قصص شعبي أوربي حين تمثلها الناس وهضموها) .

وهنا نعود لنؤكد أنه في مقابل ذلك ، لم يتمثل المويلحي عناصر المقامة ولم يهضمها ولم يفقدها ماضويتها ، فظلت عبئاً ثقيلاً رازحاً على الهم الحديث ، ولم ينجح المويلحي - لهذا السبب - في أن يقدم التصوير الحديث لأزمة المجتمع ، ولا أن يقدم الحل المناسب لهذه الأزمة .

إن المويلحي حيث كتب حديثه لم يكن يحاول أن يقدم مجرد عمل فني ، بل عمل فني جديد يلبي احتياجات اجتماعية جديدة تولدت في المجتمع نتيجة نشأة الطبقة الوسطى الجديدة مع عهد محمد علي ومحاولة للإمساك بأزمة هذه الطبقة التي كان ينتمي إليها ، والتي تمثلت في قوله في نهاية الرحلة الأولى مفسراً الفساد والخلل في المجتمع : «السبب الصحيح في ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة في البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال

معايشهم ... لا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع ، وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقروا منها الصحيح من الزائف ، والحسن من القبيح ، بل أخذوها قضية مسلمة ، وظنوا أن فيها السعادة والهناء ، وتوهموا أن يكون لهم بها القوة والغلبة ، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة ، والآداب الطاهرة ، ... إلخ (٦) .

فبعد أن طاف الراوى ببطله (أحمد باشا المنيكلى) فى كافة أرجاء المجتمع المصرى فى نهايات القرن قبل الماضى وأوائل القرن الماضى ، وشاهدا معاً كل مظاهر الفساد والتحلل والأدواء ، توقفَ ليسأل عن السبب ، فإذا هو فى تقليد الشرقيين للغربيين فى كل شئ . وهذا صحيح بالطبع . لكن المويلحى فى نص لاحق (فى نفس الصفحة) يرد هذا التقليد إلى ما أعقب العزة السابقة من البطر والأشر ، وما يتولد عنها من طول التوانى والتواكل ، وسوء التراخى والتخاذل ، فغفلوا عن ماضيهم وذهلوا عن حاضرهم ، ولم يكتثروا لمستقبلهم ، وقعدت بهم هماتهم عن مشقة التكالييف التى كان يتباهى أسلافهم باحتمالها (٧) .

وهذا التفسير الأخلاقى قد يكون صحيحاً أيضاً ، لكن المعاصر للمويلحى لا يستطيع أن يعتبره السبب الوحيد فى اللحظة التى كان قد وقع فيها الاحتلال الإنجليزى لمصر ، ويتم إلحاقها - استعمارياً - بالسوق الرأسمالى العالمى .

ومع ذلك فحتى لو وافقنا المويلحى على تفسيره ، فإن الحل يكون بمراجعة النفس والعمل على تغيير النفوس من الداخل ، ولكن المويلحى لا يفعل ذلك ، بل ينتقل إلى أوربا (باريس) فى الرحلة الثانية من الكتاب ليقدم حالة واضحة من الذى كان يرفضه من قبل أى حالة الانبهار ، وليصل فى النهاية - على لسان الحكيم الفرنسى - إلى حلٍ متناقض وتلفيقى . يقول :

لهذه المدنية (الغربية) الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوئ، فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ، ويلتزم بكم ، واتركوا ما يضركم ، وبنافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم (٨) .

والنص تكرر لما سبق ولكن به إضافة مهمة ، هى أن ما ينفعنا وينبغى أن

نأخذه من الغرب هو ، جليل الصناعات وعظيم الآلات، أى التكنولوجيا ، أما ما نحن بغنى عنه فهو الأخلاق والعادات . وهذا هو الفصل الثنائى المثالى الغريب (والذى ما يزال يسيطر على أذهان الكثيرين منها حتى الآن) بين الانتاج المادى والانتاج الروحى . وهو فصل غير صحيح علمياً ، ومستحيل عملياً . أما إذا حدث ، كما هو الحال الآن ، فإنه يؤدى إلى خلل حاد فى الشخصية الانسانية وفى بنية المجتمع كله ، يصل إلى حد الشيزوفرينيا .

وهنا لابد أن نلاحظ أنه من الطريف ، أن هذه الدعوة إلى التمسك بأخلاق الماضى (ومن هنا يمكن أن نفهم عودته للاستعانة بالمقامة) ، ينتهى به الأمر إلى تكريس ايدولوجية الرأسمالية الأوربية التى كانت تسعى فى ذلك الوقت - وما زالت- للسيطرة على أسواق الشرق حتى عبر الاستعمار العسكرى المباشر والاستيطان . فالمويلحى حينما يعتبر أن التكنولوجيا والبضائع الأوربية هى أجود ما فيها يدعو إلى استيرادها دون حرج ، طالما أننا سوف نتمسك بفضائل أخلاقنا وجميل عاداتنا ، وهو - كما سبق القول - المستحيل كما أثبت التاريخ .

هنا يمكننا القول أن العودة إلى الماضى لم تكن عودة صحيحة لأنها كانت من منطلق الذهنية التابعة ، التى وقعت أسيرة الانبهار بالحضارة الغربية ، فأدى بها هذا الانبهار إلى عدم قدرتها على إحداث الانقطاع ، التواصل الحقيقى ، مع الماضى ومع الحاضر ومع المستقبل المتوهم (أى النموذج الأوربى) . ينطبق هذا الأمر على التعامل مع المقامة ومع الأخلاق والعادات ، وينطبق أيضاً على التعامل مع الرواية ومع التكنولوجيا الغربية (والكتاب يقدم هذه المفاهيم على نحو يكاد يجعلها مترادفات) . ومثلما فشل المويلحى فى الاستفادة من المقامة لإنجاز رواية ، فشل أيضاً فى المزاوجة بين الأخلاق القديمة والتكنولوجيا الأوربية ، ففشل أخيراً فى فهم أزمة المجتمع وفى تقديم حل لها جمالياً وفكرياً (٩) .

وهذا الفشل فى تقديرى - هو من ناحية نتاج مشروع محمد على التحديثى الذى سبق أن وصفناه ، ويكاد - فى نفس الوقت - أن يكون مماثلاً له ، ومع ذلك، وهو الأخطر ، فالكتاب يحاول إحياءه وتجديده دون انتباه لأزمته واستحالة تحقيقه . وهو خطر لم يقف عند هذا الكتاب ومرحلته ، بل أمتد ، وإن بأشكال مختلفة فى مختلف جوانب حياتنا وثقافتنا حتى اللحظة الراهنة ويكاد يكون مسئولاً عن جوهر أزمتنا الحديثة بصفة عامة (١٠) .

الإحالات

(١) راجع وجهة النظر هذه في كتاب :

Peter Gran : Islamic Roots of capitalism . university of texas press . Austin 8 London . 1979

(٢) راجع حول هذه القضية تفصيلاً كتابنا : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . دار شرقيات ، القاهرة . ١٩٩٣

(٣) نشر الكتاب سنجماً في صحيفة مصباح للشرق فيما بين ١٨٦٨ - ١٩٠٢ ثم صدرت طبعته الأولى سنة ٢٩٠٧

(٤) الحديث في طبعته الرابعة ، دار المعارف بمصر ١٩٤٧ .

(٥) راجع بأختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة . دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ١٩٨٧ . وكذلك كتاب «نظرية الأدب» لمجموعة من العلماء السوفيت ، ترجمة جميل نصيف التكريتي . بغداد ١٩٨٠ ص ٢٢٥ وما بعدها.

(٦) الحديث ، ص ٢٥٢ .

(٧) الحديث ، ص ٢٥٢ .

(٨) نفسه ص ٣١٥ .

(٩) راجع حول هذه القضية تفصيلاً كتابنا «محتوى الشكل في الرواية العربية» الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦ . وهو الذي اعتمدنا عليه أساساً في هذه الورقة ، مع الإيجاز والإضافات المفهومية الجديدة .

(١٠) راجع حول هذه الأزمة كتابنا الحداثة التابعة في الثقافة المصرية . دار مريت للنشر . القاهرة ، ١٩٩٩

طه حسين



طه حسين



طه حسين هو النموذج الأكثر تمثيلاً للمثقف العربي الحديث. وليس ثمة علاقة هنا مبدئياً مع الحداثة المختلف حولها في فكرنا العربي المعاصر. فصفة «الحديث» لطه حسين، تعنى. فى هذه البداية غير القديم، وغير المعاصر أيضاً. ولعلنا كنا فى غنى عن هذا التوضيح، وعن إستخدام الصفة نفسها، لو أننا تذكرنا أن جيل طه حسين هو أول جيل يجوز أن نطلق عليه مصطلح مثقف بالمعنى الدقيق الحديث.

كيف نعرف طه حسين ؟

تتبع نموذجية طه حسين - ومن ثم أهميته - من عوامل متعددة ، صنعت منه هذه الظاهرة ، يأتى على رأسها جميعاً خاصية شخصية تميز بها طه حسين ، أو ساهمت فى تكوينها عوامل أسرية وبيئية واجتماعية . هذه الخاصية هى قوة الإرادة والصلابة فى المواقف التى إختار أن يقفها فى حياته ، مهما كانت المعوقات التى تقف حائلاً دونها .

ولاشك أن النشأة فى بيئة متقشفة إقتصادياً ، وطبيعياً ، كانت أرضية قوية إستندت إليها شخصية طه حسين . وخاصة أن هذه النشأة أدت به إلى حياة أخطر العوامل التى أثرت فى حياته ، سلباً وإيجاباً . أقصد كف البصر ، الذى كان كفيلاً بأن يحوله إلى فقيه قرية يقرأ القرآن على المقابر أيام الخميس أو فى المناسبات . ولكن إرادته مع مساعدات إجتماعية أخرى ، جعلته يحول هذا الكف إلى مزية عظيمة ، وبهذا صنع من نفسه أسطورة لدى الجماهير ، وخاصة حينما أصبح «الوزير الأعمى» .

ولاشك أن وصول طه حسين إلى كرسي الوزارة «قبل ١٩٥٢، لم يكن يمكن أن يحدث بمجرد الإرادة القوية أو حتى بالثقافة الواسعة التي إمتلكها طه حسين . وإنما لابد من تدرج في المناصب ، لم تكن عمادة كلية الآداب ، أو رئاسة جامعة الإسكندرية هي بدايتها . بل كان السفر إلى باريس للحصول على أول دكتوراه في مصر هو البداية . وهذه البداية ، لم تكن لتحدث لولا تبني إجتماعي من الطبقة الوسطى المصرية لطه حسين . والعلاقات بين طه حسين وأسرة عبدالرازق وعبدالخالق ثروت ، والمساندات العديدة التي قدموها له معروفة . وكذلك الأمر بالنسبة لحزبي الأحرار الدستوريين ، والوفد . (١) ولقد سبق لي أن استنتجت من هذه العلاقات نوعاً من الصعود الطبقي ، أو الانفصال عن الطبقة الأصلية ، والانتماء إلى طبقة أخرى هي البرجوازية المصرية الحاكمة (٢) .

إن هذا الوضع الإجتماعي لم يكن هو الأساس الذي أهل طه حسين لأن يكون هذه الظاهرة الثقافية ، وإن كان صيت «الشخصية العامة» ، قد ساهم لاشك في إنتشاره وذيوع ذكره . أما الذي جعل منه هذه الظاهرة الثقافية ، فهي مجموعة عناصر بعضها يتعلق بشخصيته أيضاً ، وبعضها يتعلق بالإطار العام للتوجه الثقافي السائد آنذاك في مصر ، والذي وجد له سنداً في أوروبا وفي فرنسا بصفة خاصة . أما العناصر التي تتعلق بشخصيته ، فهي الصدامية واتساع الأفق . وأما مايتعلق بالتوجه الثقافي فهو الموسوعية في المعرفة والإنتاج ، بل وفي السلوك الإجتماعي والحياتي أيضاً .

لقد تجلت صدامية طه حسين بوضوح لأول مرة مع الأزهر ، قبل أن يسافر إلى أوروبا أو يعود منها ، وذلك حين قرر أن يهجر الأزهر ويلتحق بالجامعة الأهلية «المدنية» . وتواصلت هذه الصدامية ، المستندة - دون شك - على قوة الإرادة ، والمتصلة أيضاً بسعة الأفق مع الأزهر وغيره من مؤسسات الدولة ، كما تجلى بوضوح في الموقف بشأن كتاب «في الشعر الجاهلي» ، وفي إستقالته من عمادة كلية الآداب أو إقالته وعودته محمولاً على الأكتاف . لقد كان إصطدام طه حسين بالأزهر منذ البداية إصطداماً بالمجتمع التقليدي بمؤسساته وقيمه الأبوية المنغلقة ، وكان هو يحمل فكراً فردياً متفتحاً ، ويحمل رغبة ، ولو غامضة في البداية بنمط آخر من المجتمع ، تبلورت هذه الرغبة فيما بعد - إثر تعرفه على المجتمع الأوروبي هو وغيره من أبناء جيله وأساتذته - في مشروع ليبرالي عقلاني يمكننا أن نصفه ونحن مطمئنون ، بأنه رأسمالي ، في الإطار العام وإن اختلفت التفاصيل والملاح . ولعل نسق القيم الذي بدأت بذوره في كتبه «ذكرى

أبى العلاء ، و «فى الشعر الجاهلى» ومقالاته «حديث الأربعاء» ، أن يكون هو النسق الذى تبلور ونضج فى «الفتنة الكبرى» ، و «مستقبل الثقافة فى مصر» بل وفى أعماله الإبداعية «دعاء الكروان» ، و «شجرة البؤس» ، و «المعذبون فى الأرض» ، مع «الأيام» بالطبع .

فى دراستنا لمنهج طه حسين النقدى إستنتجنا عناصره الأساسية كما تبدو فى كتاباته الأولى ، وخاصة أشهرها «فى الشعر الجاهلى» وهى : ربط الأدب بالمجتمع ، الجبرية ، التاريخية ، التطور . وهى عناصر تستند إلى عناصر مشروعه الفكرى ، التى تبلورت أيضاً فى نفس الكتاب وهى : الشك ، العلمية ، الوضعية ، التاريخية . وهذه العناصر الفكرية التى شكلت نسق طه حسين الفكرى ، وإن كنا قد رأيناه نسقاً مليئاً بالتناقضات ، لا يمكن إلا أن تكون من نتاج مفكر عقلانى فردى ، حر «أى ليبرالى» (٣) . وهى الخصائص الفكرية للمجتمع الرأسمالى «وليس ماقبله» . وهى أيضاً الخصائص التى تميز مفكراً إنسانياً «أى هيومانياً» يحلم بالعدالة ، ويرفض الظلم ، والجهل ، والمرض . وتلك هى القيم التى تبلورت فى كتاباته بعد ذلك ، وخاصة الإبداعية ، وشبه الإبداعية . كما ظهرت آثارها فى مواقفه فى الحياة والمجتمع ، وخاصة فى مناداته بالتعليم للمجتمع ، لأنه كالماء والهواء . وهذه القيم الإنسانية ، هى التى رأى فيها البعض حلاً إشتراكياً ، وأرى فيها طموحاً إلى مجتمع رأسمالى رشيد وعاقل ، أو ذكى . ولاشك أن عاقلاً يمكن أن يتصور أن مثل هذا المجتمع يعادى هذه القيم ، وكل من عرف المجتمعات الأوربية ، يعرف أن هذه القيم متحققة بالفعل ، وليست مجرد شعارات ، فى المصانع والمدارس والقرى ، فى إطار صراع القوى بين أصحاب الأعمال والعمال والموظفين .. إلخ .

وعلى هذا الأساس فقد بدا طه حسين فى كتاباته وخاصة الصحفية ، وفى معاركه ، أقرب إلى «داعية الإصلاح» أو «المصلح الاجتماعى» ، وكان فى هذا شبيهاً بالجيل كله ، أو لنقل بكتاب المرحلة «الليبرالية» كلها . وقد إقتضى هذا مع أسباب أخرى تتعلق بطبيعة مثقفى تلك المرحلة الذين إستندوا إلى نموذج المثقف التنويرى الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، أن يتسع أفق طه حسين وأفقهم ، وأن يمتد هذا الإتساع ليشمل موسوعية المعرفة والإنتاج . ومن يراجع إنتاج طه حسين الضخم ، سوف يكتشف أنه يتسع لكل شىء فى الحياة الاجتماعية والسياسية . وبمعنى أدق أنه يطرق كافة مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية . فمن علم اللغة ، والنقد الأدبى ، وتاريخ الأدب ، والعروض ، والبلاغة ، والأدب المقارن ،

والترجمة ، إلى الفلسفة ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع ، والسياسة ، والإقتصاد ، والقانون ، والتربية ، والأساطير ، والدين . من العلم الذي يمتزج أحياناً بالتأمل ننتقل إلى الإبداع المتنوع بين الروايات والقصص القصيرة والخواطر ... إلخ .

ولقد كانت هذه الموسوعية ، كما قلنا ، ضرورة «تنويرية» ، ولكنها كانت أيضاً أحد العوامل التي صنعت ظاهرة طه حسين الثقافية ، لأنها أخرجته من إطار العالم المتخصص إلى آفاق «المثقف العام» ، الذي يصل إلى القراء ، أياً كانت إهتماماتهم ، عبر الصحف والمجلات . بالإضافة إلى المثقفين بمختلف تخصصاتهم . فإذا أضفنا إلى هذا كله الشخصية السياسية العامة ، والكفيف الذي صنع نفسه ووصل إلى أرقى المناصب ، والصلة الحميمة بفرنسا وبالغرب ، لأدركنا أهمية ظاهرة طه حسين ، وخطورته كنموذج أدق للمثقف الحديث الذي تدور حوله أعنف المناقشات حتى الآن .

إن من يحاول أن يجد تصنيفاً دقيقاً يدرج فيه الآراء التي قيلت حول طه حسين ، سوف يفشل ، فيما أعتقد ، فشلاً ذريعاً لكثرة ما كتب عنه ، ولكثرة الإتفاق والاختلاف حوله كلياً أو جزئياً .

ومع ذلك فاعتقادي هو أن إستقطاباً محورياً ظلت تدور حول المعركة مع طه حسين ، بين تيارين كبيرين في الفكر العربي الحديث والمعاصر . هما تيار الفكر الديني ، وتيار الليبرالية المتمثلة حالياً فيمن يسمون أنفسهم بالتنويريين واللاحقين بهم من اليساريين . فالفرق الأول ما يزال يرى في طه حسين ملحداً - رغم أنه نفى ذلك مبكراً في التحقيق مع الكاتب العام حول كتاب «في الشعر الجاهلي» - وهو إتهام مازال معلقاً فوق رأس طه حسين .

وما زال هذا الفريق «الإسلامي» يرى في طه حسين تغريبياً وهادماً للتراث والدين الإسلاميين ، رغم ما كتبه عن الإسلام ، ورموزه ، وتاريخه ، بمنظور إيجابي . وما زال بعض الإسلاميين يرى طه حسين عميلاً للغرب ، وليس تغريبياً فقط !

وفي المقابل ، إتخذ التنويريون المعاصرون من طه حسين إماماً ومرجعاً أعلى ، ونموذجاً يحتذى لإعلاء قيم العقل والحرية والإبداع والإستنارة . وإذا كان في الفريق الأول من يحفز هجومه على طه حسين مصالح سياسية وفردية . ففي الفريق الثاني أيضاً سنجد من يفعل نفس الشيء . وإذا كانت المصالح السياسية هناك لخدمة الدولة الدينية ، فهي هنا لخدمة الدولة المدنية التي يتصور البعض للأسف

أنها متمثلة في الحكومات القائمة الآن . أما المصالح الفردية فأظن أنها تتفق بين الفريقين . فهي لاتعدو أن تكون الحصول على الشهرة أو المال من وراء الكتابة عن شخصية لامعة كطه حسين ، أو بيع أفكاره لجهات نشر أو حكومات ، أو ما إليها . غير أن بين الفريقين أناساً شرفاء دون شك ، يبحثون في طه حسين أو ضده ، عن حل للأزمة العميقة التي يعيشها الإنسان العربي ، وضمن هؤلاء أضع بعض التقدميين الشرفاء الذين تراجعوا عن هجومهم المبكر على طه حسين ، إلى تأييد له باعتبار أنه هو الحل ، في مواجهة الردة السلفية العاتية التي تهدد حاضرنا ومستقبلنا وماضينا أيضاً .

وتقدرى أن استمرار هذا الإستقطاب في هذه المعركة حتى الآن ، أياً كانت دوافعه ، هو مظهر واضح للأزمة الثقافية والاجتماعية التي نعيشها ، لأنه يعنى على الأقل ، أننا مازلنا واقعين في أسر الإستقطاب الأيديولوجي الموظف لأغراض سياسية مباشرة ، ومازلنا - من ثم - غير قادرين على إنتاج معرفة علمية حقيقية بواقعنا ويفكرنا حتى الحديث منه . ومازلنا - ولهذا السبب - غير قادرين على أن نستنتج من هذه المعرفة حلاً للأزمة التي نعيشها . والمحصلة إذن هي أننا نعمل باستمرار على تكريس الأزمة ، والدليل الظاهر هو أن شخصية أو ظاهرة ثقافية هامة مثل طه حسين ، مازالت غير معروفة معرفة علمية ، ومن ثم ليست منتجة - بالمعنى العميق - في حياتنا أو في حياته . وهذا ليس إلا مثلاً لمواقفنا وإنتاجنا الثقافي المعاصر المدفوع بدوافع غير علمية وغير موضوعية ، وإنما بأهداف مصلحة وبصيغ شعارية فجة .

ويمكن أن يقال إننى حين أنادى بإنتاج معرفة علمية موضوعية بـ «طه حسين» ، فإنما أطمح إلى مستحيل لأن الذات الدارسة تتدخل بالضرورة في إنتاج المعرفة . وهذه قضية ضخمة لامجال للكتابة عنها هنا . إننى فقط أوضح أنني لست ضد تدخل الذات المنتجة في موضوع الدراسة ، ولكنى أطالب هذه الذات أن تحاول الوعي بمصالحها وهي تنتج ، وخاصة إذا كانت مصالح صغيرة وديئة . وأن تتغيا الوصول إلى الحقيقة في ذاتها ، مهما تعارضت مع هذه المصالح ، وأن تضع المصالح العام فوق المصالح الضيقة . على هذه الأسس أتصور أنه لابد أولاً من تحجيم طه حسين كشخص ، والتعامل معه على أنه ظاهرة . بمعنى أنه لابد من النظر إلى طه حسين كنموذج للمثقف «الليبرالي» ، يشمل هو وجيله . وأن يدرك خصائصه الشخصية كجزء من هذا الإطار العام . وأن يتعامل مع إنتاجه وسلوكه

لا باعتباره إنتاجاً لفرد هو طه حسين ، بقدر ما هو إنتاج طه حسين الذي سمح له به مجتمعه .

ولعل مثال معركة كتاب «في الشعر الجاهلي» أن يوضح ما أريد الوصول إليه . فلو أن طه حسين قد كتب هذا الكتاب في ظروف أنضج وأعمق ، لما كان الهجوم عليه قد وصل إلى هذا الحد . ولو كان قد وجد أنصاراً أوسع وأقوى لما كان الكتاب قد وُثِد في مهده ، ولكان له ولنسق قيمه وجود آخر ، في مجتمعنا المعاصر المعادي تماماً له . هذا المنظور الشامل سوف يسمح لنا بأن نبتعد عن التعامل مع طه حسين كعميل ، أو تغريبي ، أو ملحد من ناحية أو كعصامي وبطل ونموذج يقتدى به من ناحية أخرى . وفي هذه الحالة سوف نستطيع أن نرى مشروع طه حسين في إيجابياته وسلبياته ، فيما أنجز وفيما أخفق في إنجازه . ثم في العوامل التي أدت إلى كل هذا . وهنا يمكنني فقط أن أشير إلى النتيجة النهائية لدارستي لطه حسين والتي رصدت بعض عناصرها في بداية هذا المقال .

كان مشروع طه حسين يمتلك كل مقومات الثورة ، سواء للأسباب الشخصية أو لظروف المد الوطني والاجتماعي ، منذ بداية القرن العشرين . ولقد أدرك طه حسين نفسه هذه الإمكانية وأعلنها في مواقع متعددة من كتاباته . غير أن هذه الثورية لم تتحقق في المشروع لأسباب بعضها خاص بالمشروع نفسه ، وبعضها خاص بالظروف الاجتماعية التي تلقته ، ولأن الجانبين متصلان ، يمكننا أن نقول أن هذه الظروف الاجتماعية هي المسؤولة أيضاً عن إجهاض هذا المشروع من داخله ، أي أنها مسئولة أيضاً عن أزمة المشروع .

أزمة مشروع طه حسين التنويري العقلاني المتحرر ، هي أزمة المشروع البرجوازي المصري ، رغم أن طه حسين لاشك كان أكثر فصائلها - إذا جاز هذا التعبير هنا - تقدماً ، لأنه كان أكثرها إنتماء للمجتمع ومعرفة به ، وأكثر إصراراً على تعميق وعيه وتوسيعه . ومع ذلك فإن هذا المشروع لم ينج من الجرثومة الأساسية التي حكمت تكوين وحركة وطموح هذه البرجوازية ، أقصد جرثومة التبعية . وما أعنيه بالتبعية هنا ، ليس هو الغزو الثقافي ، ولا التغريب . وإنما أقصد تبعية ذهنية في التكوين الذهني ، للمثقفين العرب المحدثين ، والمعاصرين أيضاً للنموذج الحضاري الغربي ، أي نموذج التطور الرأسمالي الأوروبي . ورغم أن هذه التبعية قد نتجت عن تبعية مادية - أي اقتصادية ، ووجودية - من قبل الطبقة الوسطى للإستعمار الغربي في مراحلها المختلفة ، فإن التبعية الذهنية قد

صار لها قدر من الإستقلالية ، بحيث ظلت قائمة ، وإن إنتهى الإستعمار ، وإن إنتهت التبعية الإقتصادية ، وأصبحت هي ، بالذات ، مانسميه الإستعمار الجديد ، الذى سوف يزداد هيمنة مع التطورات السياسية والتكنولوجية والمعلوماتية الجديدة والقادمة . فرغم أن المقولات العامة لعقلانية طه حسين كانت ومازالت صحيحة وضرورية ، متناقضة إلى الدرجة التى تقتل بعضها بعضاً . وكانت تحمل فى داخلها أثراً قوياً من التراث القديم القادر على نفى جديدها وإيقائه كمجرد إطار خارجى وشعار عام . والسبب هو أن طه حسين إستقى هذه المكونات من الثقافة الفرنسية دون أن يعانيتها معاناة المنتج ، وكان مؤهلاً لأن يستقيها من تجاربه ومعاناته الخاصة كواحد من أبناء الشعب المصرى الفقراء (٤) .

وحين خرجت هذه المقولات على هذا النحو الصدامى والهش - بسبب عدم إتساقها - لم تجد مدافعين أقوياء ، لأن الطبقة المنوط بها الدفاع ، والمستفيدة من هذا النسق كانت هي الأخرى ضعيفة وهشة ومتناقضة ومتخلفة لأنها أيضاً تابعة ذهنياً ، رغم أنها كانت سياسياً تسعى للإستقلال عن الإنجليز ، وتدعو إلى الحرية والديموقراطية .

من هنا ، فإن تقديرى أن ثورة طه حسين قد أجهضت ، وأن مشروعه قد فشل فى حين كان ضرورياً أن ينجح لو كانت الظروف التى أنتجته وتلقته مختلفة . وأن فشله قد كان حلقة فى سلسلة من الهزائم الفكرية المتتابة التى عاشها العقل العربى الحديث ، والنتيجة هي مانعيشه الآن من ردة سلفية ، وتكريس للتبعية ، وتهديد فى الوجود ذاته .

وبعد ذلك يبقى السؤال الذى يحتاج إلى إجابة :

هل يمكن إعادة مشروع طه حسين الآن ؟

في الشعر الجاهلي : ثورة متناقضة

يصف طه حسين - في تمهيده لكتاب «في الشعر الجاهلي» الصادر سنة ١٩٢٦ منهج الكتاب بأنه «يقلب العلم القديم رأساً على عقب» (٥) . ويصف نتائجه بأنها «إلى الثورة الأدبية أقرب منها إلى أى شئ آخر» (٦) .

ولو أننا تبيننا مفهوم الثورة العلمية على أنها «تغير نوعي في طرق البحث النظري وفي نمط التفكير العلمي» (٧) يؤدي إلى «انتقال للمشاكل المقدمة للبحث العلمي وللمعايير التي بموجبها يقرر الاختصاصيون ما يجب اعتباره مشكلة مقبولة أو حلاً شرعياً» (٨) ، لأمكنا أن نوافق طه حسين على وصف إنجازاته بأنه ثورة في مجال التفكير الأدبي الحديث في مصر . وهي ثورة واكبت ثورات عدة في مختلف مجالات الفكر والفن بل والحياة المصرية في الربع الأول من القرن العشرين . ولعل أبرز هذه الثورات ثورة سيد درويش في الموسيقى ، ومختار في النحت ، وقاسم أمين في تحرير المرأة وعلى عبدالرازق في الإسلام وأصول الحكم . وهي جميعاً ثورات قامت على أرضية الثورة الأم ، ثورة الشعب في سنة ١٩١٩ بقيادة البرجوازية المصرية الوليدة الفتية المليئة بالتناقضات .

وإذا كان كتاب «في الشعر الجاهلي» هو الذي مثل اللحظة الثورية الأعلى وأثار ما أثار من معارك ومجادلات ، فقد كانت له تمهيدات متعددة شارك فيها الكثيرون من أمثال أحمد ضيف بكتابه بلاغة العرب سنة ١٩٢١ ، ومحمد حسين هيكل في دعوته إلى النقد الموضوعي وزكي مبارك في رسالته عن الأخلاق عند الغزالي سنة ١٩٢٤ ، بل ومساهمة طه حسين نفسه في كتابه - ذكرى أبي العلاء ومقالات حديث الأربعاء، سنة ١٩٢٤ .

كانت هذه التمهيدات قد ألقت البذور الأولى المقتبحة لرفض النموذج السائد في دراسة الأدب وفي تدريسه ، وتأكيد الحاجة إلى نموذج جديد يلائم احتياجات الطبقة الجديدة والعصر الجديد . ومن هنا فإن طه حسين يبدأ كتابه بالهجوم الحاد على النموذج القديم قائلاً :

«ليس في مصر أساتذة للغة العربية وآدابها ، وإنما في مصر أساتذة لهذا الشئ الغريب المشوه الذي يسمونه نحواً وما هو بالنحو ، وصرفاً وما هو بالصرف وبلاغة وما هي بالبلاغة ، وأدباً وما هو بالأدب ، إنما هو كلام مرصوف ، ولغو من القول قد ضم بعضه إلى بعض ، تكره الذاكرة على استيعابه فتستوعبه ، وقد أقسمت لتقنيته متى أتيج لها هذا» (٩) .

ومن ثم فلا بد من منهج جديد يقوم على عدم التسليم بما سبق قوله والبحث من جديد على أسس موضوعية ، أو لنقل وضعية تعتمد على الملامح الآتية :

١- أن الأدب صدى للحياة ، ومن ثم فإن دراسته يجب أن تتطرق إلى دراسة مختلفة جوانب هذه الحياة البيئية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية . وهذا ما فعله طه حسين حين درس العوامل الخارجية التي أدت إلى انتحال الشعر العربي في العصر الجاهلي .

٢- يترتب المبدأ السابق على مبدأ أول هو أن الظواهر البشرية علة لمعلول والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده .. إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض ويؤثر بعضها في بعض . ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال . وأن ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى، (١٠) .

٣- يترتب على ذلك مبدأ الجبر في التاريخ ، أي أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزلها منازلها المتباينة بتأثير العلة والأسباب التي لا يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا، (١١) .

٤- والمبدأ الرابع هو التطور . فما دام الأدب مرتبط بالحياة ومعلول لها ومادامت الحياة تتطور ، فالأدب واللغة يتطوران ، فاللغة مثلاً ، تتطور تطوراً ملائماً لمقتضيات الحياة التي يحيها أصحاب هذه اللغة، (١٢) .

بهذه المبادئ الأربعة يكون طه حسين قد أرسى مبادئ منهج وضعي في فهم الأدب والظواهر البشرية ، في مواجهة الهيمنة البلاغية السابقة والفكر الغيبي وعبر دراسته للشعر الجاهلي توصل إلى الشك في كونه جاهلياً لأنه في موضوعاته ولغته لا يبدى أثراً للحياة الجاهلية الاقتصادية أو الدينية أو السياسية ، بقدر ما يكشف عن توافق مع الدين الإسلامي مما يرجح أنه قد وضع بعد الإسلام ونسب إلى الجاهليين لأغراض إما دينية أو عصبية أو سياسية أو شعوبية أو نفعية عند الرواة والقصاصين . ولا يخرج عن هذا الحكم سوى مقطوعات «لطفة بن العبد، رآها جاهلية وإن لم يكن متأكداً من نسبتها إلى لطفة بالذات .

وفي أثناء إثبات هذا الحكم أشار طه حسين في عبارات جزئية إلى قضايا تتصل بالدين أخذها عليه أعداؤه ولخصها النائب العام في قراره الخاص بقضية

الكتاب ، في أربع مواضع أو تهم هي :

الأول : أن المؤلف أهان الدين الإسلامي بتكذيب القرآن في أخباره عن إبراهيم واسماعيل حيث ذكر في ص ٢٦ من كتابه (للتوراه أن تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ، ولكن ورود هذين الإسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي ، .

الثاني ماتعرض له المؤلف في شأن القراءات السبع .. يزعم عدم إنزالها من عند الله وأن هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه

الثالث : « ينسبون للمؤلف أنه طعن في كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشاً من حيث نسبه فقال في ص ٧٢ من كتابه : ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين ، وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش ...

الرابع أن الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية في بلاد العرب وأنه دين ابراهيم إذ يقول في ص ٨٠ ، أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي ، وأن خلاصة الدين الإسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل ... (١٣) .

وقد أنكر طه حسين أن يكون قد قصد إلى الطعن في الإسلام ، كما نفى أن يكون كافراً ، وإن أصر على أن بداخله عالماً يشك ، وإن كان مؤمناً بقلبه ، ونشر مقالاً - أثناء التحقيق بجريدة السياسة الأسبوعية بعنوان « العلم والدين » يقول فيه أن في كل إنسان شخصيتين متنازيتين - إحداها عاقلة تبحث وتحلل ... والأخرى شاعرة تلذ وتألّم فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عاقلة باحثة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى (١٤) .

وقد لاحظ النائب العام أن هناك تناقضاً حاداً في هذا الفهم للإنسان وإن لم ينتبه إلى أنه تناقض مرتبط بالعديد من التناقضات المنهجية والإنسانية في كتاب طه حسين ومجمل فكره وحياته .

إن هذا التناقض هو صدى واضح للجمع بين منهجين متباينين دون أن يدري الأول هو منهج الشك الديكارتي والثاني هو المذهب الوضعي الذي استقاه

من أستاذه دوركهيم ، حيث أن الشك الديكارتي لا يطل بأي حال من الأحوال المعتقدات الدينية ، في حين أن الوضعية تنفي دور الميتافيزيقا وتفسر الظواهر تفسيراً وضعياً . وقد امتدت تناقضات طه حسين إلى إقامة ثنائيات عديدة مثل العالم والشاعر ، والجمع بين العقل والعاطفة وبين الأحكام الوضعية في التاريخ للأدب والاعتماد على الزائفة الفردية البلاغية في نقده وأخيراً الجمع بين مفهومين للأدب ، مفهوم كلاسيكي يعتبره صورة للحياة ومفهوم رومانسي يراه تعبيراً حراً عن ذات الأديب .

- ولقد سبق لنا (١٥) أن فسرنا هذه التناقضات بأنها نتجت عن الانبهار - بالنموذج النقدي والفكري الفرنسي ، الذي بدا لطله حسين وجيله كنموذج لا بد من احتذائه دون التفكير في أصوله وجذوره وعناصره ، ودون رؤية نقدية حقيقية ، رغم دعوته إلى إعمال العقل والنقد ، فقد كانت المقولات النظرية - وما زالت لدى عدد كبير من مفكرينا ونقادنا - شيئاً ، والممارسة العملية شيئاً آخر . من هنا ، فإن ثورة طه حسين كانت ثورة مليئة بالتناقضات ، ومن ثم لم تفلح في أن تقدم قطعة معرفية حقيقية مع التراث السابق عليها ، كما أنها لم تنجح في أن تؤسس معرفة جديدة صلبة قادرة على إنتاج مدرسة نقدية متماسكة وممتدة في النقد العربي الحديث . وظل النقد العربي الحديث صدى هامشياً لما ينتج في أوربا حتى الآن .

الإحالات

- (١) رجاء النقاس : طه حسين والأحزاب السياسية . مجلة الهلال . القاهرة ، فبراير ١٩٦٦ . ص : ١٦٠-١٦٣ ونجاح عمر : طه حسين أيام ومعارك . المكتبة المصرية بيروت . د.ت ، ص : ٩٢ .
- (٢) راجع كتابنا : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . دار شرقيات القاهرة ١٩٩٣ . ص : ٥٩-٦٠ .
- (٣) نفسه . ص : ٥١-٥٨ .
- (٤) راجع تفاصيل حول هذه القضية في كتابنا المشار إليه سابقاً ص : ٥١-٥٢ وسوف نجد لها جذوراً وامتدادات لدى النقاد الآخرين المدروسين في هذا الكتاب .

- (٥) في الشعر الجاهلي ، ط ١ ص ٣ .
- (٦) نفسه ص ٦ .
- (٧) المعجم الفلسفي المختصر . موسكو ١٩٨٦ ص ١٦٨ .
- (٨) توماس كوهين . بنية الثورات العلمية ت . علي نعمه . دار الحداثة . بيروت ص ٢٥ .
- (٩) طه حسين : في الأدب الجاهلي . دار المعارف ١٩٦٩ ص ١٤ .
- (١٠) طه حسين : ذكرى أبي العلاء مكتبة الهلال . ط ٢ .
- (١١) نفسه .
- (١٢) في الشعر الجاهلي ص ٢٤ .
- (١٣) محمد نور : نص قرار الاتهام . في : خيرى شلبى . محاكمة طه حسين . بيروت ٧٢ ص ٣٢-٣٣ .
- (١٤) نفسه ص ٦٧ .
- (١٥) نفس المرجع والصفحة .
- (١٦) راجع كتابنا : البحث عن المنهج في النقد العربى الحديث . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٣ .

👉 ملك حفنى ناصف

✍️ ملك حفنى ناصف

ملك حفنى ناصف ومعضلة الهوية

ولدت ملك حفنى ناصف (١٨٨٦-١٩١٨) وعاشت خلال مايمكن اعتباره أفسى سنوات التاريخ المصرى الحديث . تلك السنوات التى أعقبت هزيمة أول ثورة مصرية حقيقية وما تلاها من احتلال مباشر للأرض والوطن ، وشهدت أعلى درجات القلق والتوتر واليأس والقنوط وبعضاً من بصيص أمل لم يكن قد تبلور بعد حين ماتت ملك قبل شهور من انفجار ثورة ١٩١٩ .

والمراقب لحياة ملك وسلوكها وكتاباتها وملاح شخصيتها بصفة عامة يستطيع أن يلاحظ بوضوح أن قسوة هذه الفترة قد انعكست بقوة على عناصر هويتها تلك التى أشرنا إليها ، ومع ذلك فقد قدمت نموذجاً صلباً صلابه فائقة تدفع الإنسان الذى يعيش فى أواخر القرن (أى بعد قرن تقريباً من حياتها القصيرة) إلى حد الانبهار ، الذى ربما نتج فى أحد أسبابه عن الأسى لعدم استمرار مثل هذا النموذج فى حياتنا المعاصرة .

وهذا المزيج من قسوة اللحظة التاريخية ومقاومة الشخصية الفذة ، أنتج حالة من الصراع الدرامى الذى لا يلىق به إلا عمل فنى كبير . وبما أننا لسنا هنا بإزاء مثل هذا العمل الفنى ، فإننا لانملك إلا محاولة تقديم بعض المعرفة العلمية بالشخصية ولحظتها ، وذلك من خلال مفتاح مركزى بدا لى مهيماً على فكر ملك وعلى معاناتها الشخصية وسلوكها العام ، ألا وهو مفتاح الهوية .

إن مجمل سلوك ملك حفنى ناصف بشأن تعليمها وزواجها ، وكفاحها العام الاجتماعى والوطنى يشير إلى معرفة ملك بنفسها ، بكونها امرأة مصرية مسلمة مستعمرة من قبل محتل لاتملك إلا أن تعجب مثل كل جيلها بتقدمه فى معظم

نواحي الحياة ، في نفس الوقت الذي ترفض احتلاله بكل قوة ، وتدعو إلى الاستقلال عنه استقلالاً عميقاً ، ليس فقط على المستوى السياسي ، وإنما أساساً على المستوى الحضارى والنفسى .

وتكشف كتابة باحثة البادية منذ البداية ، وخاصة في المرحلة الأخيرة أن معرفة النفس (على المستوى الفردى والجماعى (المرأة) والوطنى) كانت نتيجة لمعاناة حادة وعميقة إلى حد الألم والمرض أحياناً . وأنها لهذا السبب .. كانت معرفة أصيلة وحقيقية تحاول أن تبتعد عن الزيف والرياء أو الاستخدام الشعارى أو السياسى . وأنها لهذا السبب أيضاً ، قد قدمت حلولاً هامة جداً بشأن قضية الهوية والاستقلال ، لم تكن مطروحة لدى جيلها من الرجال ، الذين كانوا بالطبع يسيطرون على الساحة الفكرية .

لقد كان إصرار ملك على استكمال تعليمها ، وعلى أن تعمل بهذا التعليم ، ثم قبولها لزوج يكاد يكون تقليدياً وإقامتها بالفيوم مع التردد على القاهرة لمباشرة أنشطتها النسوية والخيرية ، متوافقاً مع موقفها المعتدل إزاء قضية الحجاب والسفور، وإن كان كل منهما : الحياة والموقف ، مليئاً بالتناقضات والثغرات التى تقودها أحياناً إلى حدود المحافظة والتقليد ، وخاصة فيما يتعلق بالمقارنة بين فطرة الرجل وفطرة المرأة . وهذه التناقضات - فيما أرى - كانت (مع هبوط الحركة الوطنية) وراء تزايد معاناة ملك وتوترها إلى درجة الموت . ومع ذلك فقد نتج عن هذه المعاناة - كما سبق القول - كتابة متميزة وفكر أصيل مرتب ومنظم ، قادر على أن يقدم مفاهيم وأفكاراً مهمة .

وسوف أتوقف - فى هذه المقالة - عند نصين قصيرين أراهما مهمين فى إدراك جذور مجمل المشاكل التى عالجتها ملك فى حياتها ، سواء كانت خاصة بالمرأة أو بعلاقتها بالرجل أو بالقضايا الاجتماعية بشكل عام ، والأهم من ذلك هو أن إدراك الجذور هذا يقود إلى اقتراح بحل شديد الأهمية ويمكن أن تزداد أهميته إذا نما ونضج .

تقول ملك فى أهم إنجازاتها الفكرية والأسلوبية ، أى خطبتها فى نادى حزب الأمة : «فواجبهم (شباب مصر) الوطنى يقضى عليهم بأن يدخلوا كل مايرونه صالحاً فى بلادهم مع الاستغناء عن الأجنبى على قدر الإمكان . فصانع

الحرير الوطنى إذا رأى معامل أوروبا وسرعتها وجب أن يشتري لبلاده الآلات اللازمة لسرعة إنجاز العمل ، لا أن يدخل تلك الصناعة بعينها ويقضى على صناعته الجميلة ، فيكون قد اقتبس شكلاً وأبطل آخر . فنحن إذا اتبعنا كل شيء غربي قضينا على مدينتنا والأمة التى لامدنية لها ضعيفة هالكة لا محالة، (١) .

وتقول أيضاً فى خطبتها «فى المقارنة بين المرأة المصرية والمرأة الغربية، : إذا أردنا أن نكون أمة بالمعنى الصحيح تحتم علينا أن لا نقتبس من المدينة الأوروبية إلا الضرورى النافع بعد تمصيره حتى يكون ملائماً لعاداتنا وطبيعة بلادنا . نقتبس منها العلم والنشاط والثبات وحب العمل . نقتبس منها أساليب التعليم والتربية وما يرقينا حتى نبذل من ضعفنا قوة . وإنما لايجوز فى عرف الشرف والاستقلال أن نندمج فى الغرب فنقضى على مابقى لنا من القوة الضعيفة أمام قوته المكتسحة الهائلة، (٢) .

ولكى تتضح أهمية النصين وتميزهما ، سأنقل نصين آخرين لاثنتين من مشاهير المفكرين والمهيمين على رأى العام . فى نفس لحظة باحثة البادية ، بل إن أحدهما - وهو الثانى - قد كتب بعد وفاة ملك بفترة ، وجاء فى ظل الثورة الوطنية (١٩١٩) .

فى ختام كتابه الشهير «حديث عيسى بن هشام» الصادر لأول مرة سنة ١٩٠٣ ، يقول محمد الميلى ، حلاً لأزمة مصر ، وعلى لسان الحكيم الفرنسى : «لهذه المدينة [الغربية] الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوىء، فلا تغطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيين ماينفعكم ، ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافى طباعكم ، وأعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم» (٣) .

أما النص الآخر فهو لمحمد حسين هيكى فى كتابه ثورة الأدب . يقول : «ألم يكن المصريون يطلبون من ثورتهم هذه ، الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ، ويطلبون حياة سياسية وصوراً من الحرية السياسية على مثال ما فى الغرب سواء ؟ فلتنك مظاهر الفن مصبوبة فى قوالب غربية لتكون آية للناس

جميعاً على تقدمهم ، وعلى أنهم يسابقون الغرب إلى ميادين الحضارة ، وقد يسبقونه، (٤) .

ينتمي الكاتب الأول (المويلحي) إلى الاتجاه الإحيائي الإصلاحى المستنير، وكتابه المعروف هو محاولة «فنية، لإدراك أزمة المجتمع وطرح الحل الذى يراه صالحاً لتجاوز هذه الأزمة . ويتمثل هذا الحل فى ضرورة إعمال العقل والتمييز بين ما يفيدنا ويضرنا فى النموذج الحضارى الأوروبى وهذا لا شك منطلق صحيح لمواجهة اللهاث وراء هذا النموذج والتبعية الكاملة له ، كما كان الأمر فى تلك الفترة - أو فى لحظتنا الراهنة أيضاً - غير أن التعمق فى الحل المطروح يردنا - للأسف - إلى نفس موقف الانبهار والتبعية .

فإذا اتغاضينا عن كون النص المنقول نصاً للحكيم الفرنسى يوجهه بوصفه نصيحة للفريق الشرقى الذى يزور باريس للتعرف على ملامح حضارتها ، وإذا تجاوزنا عن تعليق الراوى على هذا النص بقوله :

«ولم يبق لنا بد فى هذه الحال من السفر والانتقال، والعودة إلى ديارنا، باعتباره تعليقاً يؤكد حصول الفريق على البغية التى جاء من أجلها ، وهى النصيحة الغالية ، إذا تجاوزنا كل هذا إلى داخل النص ذاته لمعرفة ما هو الذى يفيدنا وما هو الذى يضرنا ، وجدنا ما يفيدنا وما ينبغي أخذه ، فهو «جيل صناعتها وعظيم آلاتها» ، أما ما لسنأ فى حاجة إليه فهو «فضائل الأخلاق وجميل العادات» ، وهذه الثنائية تحمل فى طياتها عدداً لا بأس به من الأخطار الناتجة عن الأغلوطة الفلسفية النابعة من الفصل بين الأخلاق والإنتاج المادى (وخاصة التكنولوجيا) على هذا النحو الفادح . فمصدر كلا الإنتاجيين هو الجماعة البشرية التى لا تتجزأ سماتها - فى كل مرحلة من المراحل - فتسير فى اتجاه على المستوى الأخلاقى وفى اتجاه آخر على مستوى الإنتاج المادى . وإذا حدث هذا - كما هو الحال فى حالتنا الراهنة - نكون إزاء حالة فصام مرضى يقود الفرد أو الجماعة إلى مخاطر لا حصر لها .

غير أن الخطر الأكبر فى هذه الثنائية هو أن النتيجة التى تتوصل إليها تحقق بالضبط عكس ما انطلقت منه . فهى تعمل على تجميد الجانب الروحى من المجتمع عند قرون مضت ، واستيراد الآلات والصناعات لاندري لتلبية أى

احتياجات روحية إنن إلا إذا كانت ستقضى على هذه الاحتياجات المجمدة وتخلق احتياجات أخرى جديدة . وهذا بالضبط هو الهدف الأساسى الذى كان ومايزال يسعى إليه الاستعمار (الإنجليزى آنذاك والعالمى الآن) .

كان الهدف - ومايزال - هو القضاء على الأسواق المحلية بخصوصيتها لصالح السوق العالمى بعموميته بما يتيح - ليس فقط - مزيداً من التوزيع للسلع الأوروبية ، بل إلغاء الاحتياجات الخاصة - وفى العمق منها الاحتياجات الروحية والقيم - وإحلال احتياجات تتطلب مزيداً من هذه السلع ، وتقبل هيمنة الوجود الأجنبى المادى أو الذهنى .

وفى مقابل المويلحى يبدو محمد حسين هيكل الليبرالى ابن ثورة ١٩ أكثر ثورية حين يعلن شعار الاستقلال والسيادة ، وهو شعار الثورة فعلاً . لكن التأمل فى محتوى هذا الشعار ، يكشف - للأسف أيضاً - أنه نقيض ألفاظه . فتحقيق الاستقلال يكون حين يكون لدينا ما فى الغرب سواء فى الحياة السياسية والحرية السياسية والأهم فى الفن الذى ينبغى أن تكون مظاهره مصبوبة فى قوالب غربية . واستخدام ألفاظ «مصبوبة» و «قوالب» يحمل دلالة فادحة على الاصطناع الذى يسم به الإنتاج الفنى وكأنه عمل من أعمال الإنتاج التكنولوجى الذى يقوالب فيه المضمون المحلى (كما فى نصوص أخرى لهيكل ولغيره) (٥) فى شكل غريب . وهذا الفصل بين المضمون والشكل هو قريب جداً من الفصل بين الأخلاق والتكنولوجيا وإعطاء الفرصة للأخيرة لقمع الأولى . أن تقمع الأشكال الأوروبية تجارينا الإنسانية الخاصة ، التى تحتاج بحكم خصوصيتها إلى التجسد فى أشكالها هى المناسبة لها ، حتى تكون أعمالاً إبداعية حقيقية وليست ممسوخة أو مقلدة . كما حدث فى إبداعنا الروائى والفنى بصفة عامة لفترة طويلة (٦) .

وفى الوقت الذى تبدو فيه ملك حفنى ناصف غير بعيدة - على المستوى الفكرى - عن كل من المويلحى وهيكل ، حيث نجد فى توجهاتها ما يجمع بين الإحياء والليبرالية (٧) ، مع مافى ذلك من تناقضات هى بنت الفترة دون شك ، فإن معاناة ملك وحرصها على التأمل فى ذاتها وبلورة مفاهيمها الخاصة ، قد قادتها إلى تقديم حل أكثر إتساقاً - من داخله - وأكثر صحة على المستوى العلمى ، وأكثر فعالية فى حل أزمة الواقع .

ينطلق حل ملك من وعى واضح بمسألة الهوية والتميز ، فهي تقول مثلاً عن التربية الحسنة أنها «هي التي تؤهل الشخص لأن يدرك نفسه من سواء . وما أحزم من قال ما هلك امرؤ عرف قدر نفسه» (٨) . وهذا تحديد دقيق لمفهوم الهوية لا بالمعنى الجامد المطلق وإنما بالمعنى النسبي المتطور . أن يعرف الإنسان ما يميزه عن غيره . وأن يعرف قدر نفسه وبالتالي أقدار الآخرين . وفي النص علامتان هامتان تؤكدان البعد الوطني أو العربي في المفهوم وهو استعانتها بحكمة عربية قديمة . والعلامة الثانية هي وضعها للتربية الحسنة باعتبارها وسيلة تحقيق هذه الهوية المتميزة . والمهم هنا أن نلاحظ استخدامها للتربية وليس للتعليم حيث إن التربية أشمل وأوسع من التعليم كما هو واضح في نصوص أخرى لها ولكتاب آخرين في نفس الفترة .

إن اهتمام ملك بالتربية والتعليم هو اهتمام متأصل في أسرتها أباً وأماً (٩) ، وهو اهتمام جذري جعلها تعتبره أساساً جوهرياً لحل كل مشاكل الوطن بما فيها مشكلة الحجاب ولعل مقولتها المهمة والتي تقول فيها «علموا البنات ثم اتركوا لها الاختيار» (١٠) ، أن توضح جذر موقفها - الذي أثار كثيراً من اللغط - من حجاب المرأة . والذي لا يبدو لي موقفاً محافظاً ، بل أكثر جذرية من موقف دعاة السفور الفوري ، لأنها هنا تريد أن يكون السفور أو الحجاب بقرار خاص من امرأة قادرة على الاختيار أي متعلمة وتمت تربيتها تربية حسنة ، وليس مفروضاً عليها من أى سلطة خارجية .

إن ملك في هذه النصوص قريبة جداً من المثل الصيني الشهير والهام «لا تعطني سمكة بل علمني كيف اصطاده» وهو نفس الموقف الذي حكم نصوص ملك بشأن الهوية القومية التي نقلناها من قبل (١١) . ففي النص الأول تميز بين الصناعات والآلات وتنصح باستقدام الآلات القادرة على تنمية صناعاتنا الوطنية ، وليس استيراد الصناعات مباشرة . وهذا في ذاته خطوة متقدمة جداً عن كل من الرأيين السابقين . ومع ذلك فإن ملك تتجاوز هذا الحل إلى الحل الأمثل حين تدعو إلى تحديد ما نأخذه من أوروبا إلى الحد الأدنى أولاً ، ثم ثانياً نقوم بتمصيره حتى يناسبنا ، وهي ثالثاً تحدد المجالات التي يمكن الاستفادة منها ، وهي العلم وبعض القيم وأساليب التعليم والتربية ، ونلاحظ أنه ليس من بينها لا الصناعات ولا حتى الآلات . وهي بهذا المعنى تكاد تصل إلى نقيض الكاتبين حين تحقق بالضبط

المثل الصينى ، أن نتعلم كيف نترقى كى ننتج لا أن نحصل على الإنتاج جاهزاً .
وإذا كان لنا أن نضيف إلى حل ملك الصحيح ، فإننا نرى أن تمصير ما
نأخذه من قيم (وهى فى الحقيقة قيم إنسانية) ومن علم سوف يؤدي إلى أمرين
فى غاية الأهمية : الأول أننا نساهم بذلك فى تطوير هذا العلم وإضافة خصوصيتنا
إليه ، ليكون بذلك أكثر شمولاً وألا تقتصر عيناته على العينات الأوروبية . والأمر
الثانى أن هذا سوف يسمح لنا بتطوير إنتاجنا الخاص انطلاقاً من احتياجاتنا
الحقيقية ومن طبيعة المواد الخام المتوفرة عندنا ، وطبقاً للقيم الروحية والجمالية
التي تعيش بنا ونعيش بها دون فرض من الخارج أو تزيف . وهذا يؤدي كما تقول
ملك إلى قوة الأمة وإنجاز المدنية . وهما مرتبطتان ، فلا مدنية (حضارة) حقيقية
دون أمة قوية ، عكس الرأي الشائع آنذاك المنادى (مع الاستعمار) بالاندماج فى
الحضارة الغربية ، وهذا الرأي - فى عرف ملك - يؤدي لامحالة إلى هلاك
الأمة .

لقد انتمت ملك إلى إحدى شرائح الطبقة الوسطى المصرية البازغة وعانت
تناقضات هذه الطبقة وتشتت نسقها الفكرى . غير أن صلابة الأسرة وصلابة ملك
الشخصية وقوتها (رغم الوهن واليأس الطبيعى فى النهاية) ، كل هذا مكنها من أن
تبلور أفضل حلول هذه الطبقة لأزمة المجتمع . ولاشك أن اتصال ملك بالطبقات
الأخرى ، وربما لكونها امرأة تثقفت وناضت ، ساعدها على تحقيق هذا الإنجاز
الذى لم تأخذ به الطبقة التى حكمت ومازالت . ومن هنا تفاقمت الأزمة ،
وأصبحنا الآن أمام ذات توقع ملك لنا بالهلاك أو حتى بالانقراض . وأرى أن حل
ملك مازال هو الأساس الذى يصلح للانطلاق منه وتنميته ليتبلور فى إطار نظرى
متكامل صالح للممارسة ، هذا إذا كان ما زال لدينا نساء ورجال بإخلاص ملك
وصدقها .

الإحالات

- (١) ملك حنفى ناصف ، النسائيات طبعة دار الهدى للنشر والتوزيع د.ت ج.١ ص ١٢٠ .
- (٢) نفسه ص ١٤٦ .
- (٣) محمد المويلحى ، حديث عيسى بن هشام ، ط٧ دار المعارف سنة ١٩٤٧ ص ٣١٥ .
- (٤) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ط٤ دار المعارف بمصر ١٩٧٨ ص ٧٥ .
- (٥) راجع تفصيلات إضافية في كتابنا : محتوى الشكل فى الرواية العربية .
١- النصوص المصرية الأولى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ، الفصل الثانى والثالث .
- (٦) راجع مبررات هذا الحكم فى كتابنا ، الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية ، ميريت للنشر والمعلومات ١٩٩٩ .
- (٧) راجع مثلاً النسائيات ص ٧٩ حيث الدعوة واضحة إلى ليبرالية الحوار .
- (٨) النسائيات ص ١١٢ .
- (٩) راجع مقدمة هدى الصده للنشرة الأخيرة للنسائيات الصادرة عن ملتقى المرأة والذاكرة . القاهرة ١٩٩٨ ص ١١ ومابعدها .
- (١٠) نفسه ص ٢٨ .
- (١١) قبل هذين النصين هناك نصوص أخرى تشير إلى أن القضية قد شغلت فكر ملك منذ فترة مبكرة ، وأنها ظلت تتأمل وتبحث لتجد الصيغة الدقيقة المناسبة . من هذه النصوص ، مثلاً نص فى مقالة الحجاب والسفور ص ٢٩ من الكتاب تقول فيه إننا لو سلمنا بما يقترحه الكتاب من ضرورة تقليد الغربيين فى أمور معاشنا ولباسنا وزى بلادنا مما قد لا يوافق روح الشرق ، فإننا نندمج فيهم ونفقد قوميتنا بمرور الزمن وهذا هو ناموس الكون إذ يفنى الضعيف فى القوى .. فأدعو الكتاب والباحثين للتفكير فيه وفى إيجاد مدنية خاصة بالشرق تلائم غرائزه وطبائع بلاده ولا تعوقنا عن اجتناء ثمار التمدن الحديث . وواضح من النص بالإضافة إلى التعميمات والثنائيات والمصطلحات الوضعية مثل الغرائز والطبايع .. إلخ ، أن هناك قلقاً وغموضاً فى المفاهيم ، زالا بعد ذلك فى النصوص المشار إليها فى المتن .

یحییٰ حق



يحيى حقى

يحيى حقى والبحث عن هوية أدبية

لاشك أن هناك الكثير من الجوانب التى تجعل المواطن المصرى يفخر بانتماء يحيى حقى إلى مصر . فمشاركة يحيى حقى فى الحياة المصرية طوال قرننا ، على المستوى السياسى (أو الدبلوماسى) والثقافى والأدبى تشير بوضوح إلى ضخامة هذه المشاركة ، وعمق التأثير الذى تركته فى حياتنا ، بحيث يمكن للباحث أن يقول باطمئنان إنه واحد من كبار صانعى هذه الحياة ، وخاصة فى جانبها الثقافى .

إن المساهمة فى صناعة ثقافة الوطن تتبدى عند يحيى حقى فى عناصر عديدة ليست أقلها كثرة ماكتب ولا تنوع هذه الكتابات وشمولها لمختلف الأنواع الأدبية والفنية كالموسيقى والفن التشكيلى والسينما والمسرح والعمارة والدعابة والفنون الشعبية . وهذه جميعاً زوايا تستحق أن نتوقف عندها الدراسات بالتفصيل كي تكشف عن مصدر هذا الثراء الثقافى وعن أثره على متلقيه ، كما ينبغى أن نكتشف أيضاً الروابط الوثيقة التى لاشك أنها تجمع زمام هذا التنوع والثراء . وما نحاوله هنا قد يكون محاولة للوصول إلى شىء من هذه الروابط ، أى ذلك الرباط الأقوى الذى يمثل ملمحاً بارزاً فى إنتاج يحيى حقى ، وفى شخصيته أيضاً ، هذا الذى نسميه «الهوية» فى زاويتها الأدبية .

لقد نشأ يحيى حقى نشأة جيل عانى ازدواج الهوية المصرية ، التى لم تكن قد خرجت بعد من إهاب الخلافة التركية التى حكمت باسم الإسلام ، عبر فئة من الأتراك والشراكسة ، كان لهم وجود اجتماعى قوى فى الحياة المصرية . وفى نفس اللحظة ، كان الاحتلال الانجليزى قد أحكم سيطرته على مصر بعد هزيمة أول ثورة حاولت أن ترفع شعار المصرية ولو على نحو متوارٍ . ومع ذلك فإن ميلاد يحيى حقى ، قد توافق مع عودة هذا الشعار للارتفاع مرة أخرى على يد

مصطفى كامل والحزب الوطني ، واكتمل الشعار مع ثورة ١٩١٩ التي أعلنت أن «مصر للمصريين» ، وحققت الشعار حين التفت كل طبقات الشعب وفئاته حول القيادة التي مثلت البرجوازية المصرية الصاعدة ، التي حاولت - مع هذه الفئات ، أن تحقق الاستقلال الوطني على كافة المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

إن التجربة التي مر بها محمد حسين هيكل حين كتب رواية زينب ونشرها دون أن يذكر اسمه كمؤلف واستبدل به «..... مصرى فلاح» تكشف عن هذا الصراع حول الهوية ، الذي أطال يحيى حقى نفسه الحديث عنه في «فجر القصة المصرية»^(١) وفي غيرها . لقد كان هيكل يتحدى بهاتين الكلمتين العرف الشائع والذي لا يعطى لا للمصرى ولا للفلاح ، ولا للرواية نفسها حق الحياة . ومن هنا خشى أن يلصق هذا التحدى باسمه فيضره في رزقه أى مهنة المحاماة . ولكنه على كل حال سرعان ما عاد إلى وضع اسمه بعد أن استقرت في مصر طبقة من الأعيان والمثقفين وغيرهما ، ممن يعرفون أنهم مصريون ويعتزون بهذه المصرية .

من بين هؤلاء كانت فئة الأدباء ، التي أخذت تبحث عن هويتها الأدبية ضمن البحث عن الهوية بصفة عامة . ومن بين هؤلاء الأدباء نخص يحيى حقى «المدرسة الحديثة»^(٢) - التي التفت حول صحيفة «الفجر» التي صدرت سنة ١٩٢٥ - بالاهتمام ، فقد كان واحداً من أعضائها ، وهذه المدرسة هي التي رفعت شعاراً لها ، انتاج «أدب مصرى عصرى» : مصرى فى مواجهة الأتراك وعصرى فى مواجهة الماضى . وهذا الأدب تجلّى أساساً فى المقالات العامة والقصصية ثم فى القصة القصيرة والرواية ، اللتين كانتا نوعين أدبيين جديدين على أدبنا العربى آنذاك .

غير أن مشكلة هذا الجيل ، والتي اعترف بها فيما بعد - محمد حسين هيكل^(٣) ويحيى حقى نفسه^(٤) ، هو أنه وقع - فى بحثه عن الهوية - ضحية التباس سببه لهم اندفاعهم فى تقليد النموذج الغربى الذى انبهروا به ، ليس فقط فى الكتابة وإنما فى الحياة بصفة عامة ، فراحوا يقلدون أدباء الغرب ، وينقلون عنهم الأساليب والأشكال ، وإن حاولوا أن يضعوا فيها مادة ، أو مضموناً يتصل بالحياة التى يحياها المصريون ، وتصوروا أن هذا يمكن أن يحقق شعار «المصرية والعصرية» ، كما لو كانت المصرية فى المضمون والعصرية فى الشكل .

ولأننا ، مثلاً ، لا يمكن أن نفصل فيه الشكل عن المضمون ، هذا النحو : نحن هذا الجيل ، وربما الأجيال التالية أيضاً ، قد عاشت نوعاً من الانفصال بين ما تعيشه بداهة ، ما تحلم به من ناحية ، وما تعبر عنه وبه من ناحية أخرى . وفي تقديرى أن يحيى حتى ، واحداً من أذكى روادنا في اكتشاف هذا الانفصام وجذوره ، في فكرنا الحديث . وذلك حين قال :

« لا أعرف في تاريخ مصر الحديث يوماً يفوق في ندرته يوم أن ولى محمد على ظهره للأزهر ، وقد يقال يوم ولى الأزهر ظهره لمحمد على ، لا أحب أن أسأل هنا من منهما المسئول ، ولكن كان من جرائر هذه القطيعة أن العلم القندم من أوربا لم يدخل ، كما كان ينبغي صدف الأزهر وينبت فيه ، ويتأقلم ويتطور منه وينتفع بهذه الأدمغة الجبارة التى يجود بها صعيد مصر ، .. إذا لأصبح تيار الثقافة واحداً لا اثنين . سيمتد إلى وقت طويل مع الأسف فارق كبير بين من شرب من منهل الغرب وحده وبين من شرب من منهل الشرق وحده ، (٥) ولعلنا نضيف إليه أن الفارق بين ما يتعلمه الإنسان من الغرب ، وبين ما يعيشه فى تكوينه العميق ، سوف يظل أيضاً - حاجزاً - إلى مسافة بعيدة من الزمن ، وهذا ما عالجه يحيى حتى بوضوح فى «قنديل أم هاشم» كما سيوضح المقال التالى :

إن كل من كتب عن يحيى حتى يتفق على ذلك الاقتراب الحميم الذى حققه هذا الكاتب من حياة الناس فى القطاعات المختلفة ، ومن عاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وقيمهم الأخلاقية والجمالية والدينية ... الخ ، كذلك من أنماط تعبيرهم الفكهة والساخرة والنافذة بعمق ، بل إنه لم يكتف بالاقتراب ، وإنما وصل إلى حد تمثل هذه الحياة فى سلوكه الزاهد ، وفى أسلوبه الرشيق الذى امتلك من الفصاحة ، كل هذه الخصائص التى تميزه عن سواه من الكتاب . غير أن بعض النقاد رأوا فى خصائص البناء الغنى فى كتابة يحيى حتى القصصية ضعفاً واضحاً ، بحيث لا يجدون لديه سوى عدد محدود جداً من الروايات القصيرة والقصص «الناضجة» ، فنياً (٦) ، وتقديرى أن هذا حكم غير دقيق ويحتاج إلى مناقشة فى ضوء ما سبق أن ارسدنا من بحث يحيى حتى عن الهوية المصرية فى الأدب .

لقد سبق أن ارسدنا المأزق الذى وقع فيه روادنا الأوائل حين أخذوا يقلدون الشكل الأوربى للرواية أو القصة القصيرة ، مع وهم تحقيق الهوية المصرية ، بعرض الحياة المصرية فى هذه «القوالب» كما سموها . ولأن الحياة لا بد أن تفرض قوالبها ، عاش الجيل فى الأزمة التى ارسدناها من قبل . غير أن المشكلة هى أن

النقاد من الأجيال التالية ، لم يتعلموا جيداً درس هذه الأزمة ، وظل معظمهم يدعو الأدباء إلى التزام المعايير الفنية في الرواية والقصة القصيرة ، وهذه المعايير الفنية ليست - في الحقيقة - سوى ما سماه الرواد بالقوالب الأوربية ، فإذا خرج كاتب وحاول أن يفرض خصوصية الحياة المصرية على الشكل أتهموه بالضعف الفني^(٧) في حين أن هذا هو الطريق الوحيد الصحيح لإنتاج فن حقيقي ، ينطلق من عمق اللحظة الخاصة ، زمانياً ومكانياً ، ليصل منها القارئ إلى عمومية الإنسان في كل زمان ومكان . واعتقد أن يحيى حقى هو واحد من هؤلاء الكتاب النادرين الذين قاموا بهذه المحاولة ، وحققوا فيها انجازات تستحق أن يشاد بها .

صحيح أن قصص يحيى حقى ورواياته مليئة بالاستطرادات وتدخلات المؤلف ، بحيث يبدو البناء مخلخل الإحكام . غير أن تأمل هذه الاستطرادات والتدخلات يكشف أنها في الحقيقة (كما هو الحال في «صح النوم»^(٨)) على سبيل المثال) تقدم في معظم الأحيان ضمن النسيج الفني وليست خارجة عليه ولاناقضة له ، لأنها ، في اللحظة التي تقدم الأحداث الانجذاب الجمالي ، نجد هذه التدخلات تحمل خبرة نافذة بالحياة وبالبشر لا يمكن الاستغناء عنها في تعميق هذا الانجذاب الجمالي ، وإلا تحول إلى مجرد سرد ساذج وهش لأحداث عادية .

وفي هذا السياق لا يمكن أن نسي مثلاً هذه الخبرة الغريبة التي يستطيع يحيى حقى من خلالها ، أن يفسر سبب هدوء فتاة القرية الجميلة حين تذهب إلى المطحن ؛ ذلك الذي كان منفذاً إلى تشكيل علاقة حب عميقة مع الطحان :

« ولعل سبب هدوئها هو سحر الدقيق الطازج ، تمد فيه اليد فتحس بحياة عفيفة كريمة ، فيها الدفء والندى معاً ، وكأنها تصافح مخلوقاً له براءة البكر ، هشاً قد خلع دروعه وإن أوحى عريه في الوقت ذاته بقوة ومجد تليد ، وللدقيق الطازج رائحة تجمع بين تنفس سنابل القمح في الحقل تفوح بسر اللقاح ومخاض الطين ، وبين عطر الخبز الطازج الخارج لتوه من القرن وهو من أرق العطور . هذه الرائحة ترد الفتاة للحياة ببهاء فجرها الأول قبل أن يطلع الإثم والدنس ، وتمثل العمل والكدح في الهواء الطلق بعيداً عن الوشايات والإشاعات»^(٩) .

إن مثل هذا النص البديع ، لا يكشف فقط الخبرة النافذة بالحياة الشعبية وجمالياتها ولا فقط بالعمق الإنساني العام ، وإنما دقة الإدراك للحظة هامة في تطور الشخصية القصصية ، التي تمتلك حساً فنياً وجمالياً راقياً جعلها تنمرد على مواضيع الحياة الهنيئة التي يوفرها لها زوجها ، كي تهرب مع طحان فقير

معدوم، ولكنه أقرب إلى طبعها وبراءتها ورغبتها فى الحياة الطبيعية الجميلة .

إن هذا المثال الوحيد ، الذى لاتسمح بسواه طبيعة هذه الإطلالة . هو نموذج لكتابة يحيى حقى سواء فى المقالة أو القصة أو الرواية ، وهو نموذج أرى فيه معرفة حميمة بهوية عميقة سواء فى المضمون أو فى الشكل ، ومن الطبيعى أن تكون لهذه الهوية خصوصيتها واختلافها الذى لابد أن يتبدى فى مجمل العمل المبدع ، وخاصة فى شكله : الأسلوب والبناء .

لقد كان يحيى حقى واحداً من روادنا الذين وقعوا وأوقعونا معهم فى هوية ملتبسة فى بدايات القرن . وفى حين استمر معظم أبناء جيل يحيى حقى وكثيرون من الأجيال التالية ، واقعين فى إطار هذا الالتباس ، يشمخ يحيى حقى بأنفه كواحد من قلائل انتبهوا إلى هذا الالتباس وحاولوا معرفة جذوره وأسبابه ، بل وحاول فى كتابته الإبداعية أن يتجاوزه ، بإثبات بصمات الهوية المتميزة ، (التي رآها فى الطبقات الشعبية) فى كتابته مضموناً وشكلاً . وهذه قضية تستحق أن تخلص لها دراسات مستفيضة وعميقة . وفى المقالة التالية محاولة لسبر أغوار هذا البحث ورصد لما توصل إليه من وجهة نظر محتوى الشكل .

رسالة جديدة من قنديل أم هاشم

منذ صدرت «قنديل أم هاشم» وهي تشغل بال العديد من الدارسين والنقاد ، بالإضافة إلى القراء . فتحوّلت إلى فيلم سينمائي ، وكتبت عنها المقالات والدراسات والأبحاث ، إلى درجة أن الكاتب نفسه يعترف سنة ١٩٧٤ بضيقه من طغيان الاهتمام بهذا العمل على غيره من أعماله . وحين يحاول أن يفسر هذا الاهتمام لا يجد مايقوله «سوى أنها خرجت من قلبي مباشرة كالرصاصة وربما لهذا السبب استقرت في قلوب القراء بنفس الطريقة» (١٠) .

ولعل استخدام الكاتب المفردة «الرصاصة» بما تحمله من معاني العنف والحدة والكثافة والفعالية والقصر والنفوذ والسرعة ... الخ ، كان استخداماً شديداً التوفيق لوصف أثر العمل وخصائصه ، بما يتجاوز كثيراً الحدود الضيقة التي حبسه فيها النقاد والدارسون ، تلك الحدود التي رسمتها ثنائياتنا الشهيرة : العلم والإيمان ، الغرب والشرق ، العقل والروح .. الخ .

وهنا نحاول تجاوز هذه الحدود إلى شيء مختلف أكثر قدرة - ربما على تبرير هذا الاهتمام .

«حين عدت إلى مصر سنة ١٩٣٩ شعرت بجميع الأحاسيس التي عبرت عنها في «قنديل أم هاشم» . إن بطل القصة شاب يريد أن يهز الشعب المصري هزاً عنيفاً ويقول له :

«اصح ... تحرك ، فقد تحرك الجماد ! ...»

إنها قصة غريبة جداً كتبتها في حجرة صغيرة كنت أستأجرها في حي عابدين ، وعشت فيها لوثة عاطفية مثيرة عبرت عنها في أناشيد «بيني وبينك» والتي تجدها في نهاية هذا الكتاب» (١١) .

في هذا النص يوجز يحيى حقي الرسالة الأساسية التي أطلقها كالرصاصة في قنديل أم هاشم . جاءت الرصاصة على لسان إسماعيل ونحن نعرفها من النص . لكن الجديد هنا أن الكاتب يعترف بأنها رسالته هو ، وأنه - ربما - ابتكر (حسب تعبيره المفضل) شخصية إسماعيل لتقولها نيابة عنه . ومع ذلك فليس من واجبنا التسليم هكذا من البداية بما يقوله المؤلف ، فربما وجدنا - في نهاية المطاف - ما يميز بينه وبين إسماعيل . أو حتى بينه وبين الراوي الذي يبدو شديد القرب منه .

في النص - بعد ذلك - جملتان لا تبدوا صلتهم ببعضهما البعض ، أو صلتهم بالجمل السابقة واضحة . الجملة الأولى عن مكان كتابة العمل . والثانية عن أزمة عاطفية (لوثة مثيرة) عاشها في هذه الغرفة . لا يقول المؤلف أن هذه اللوثة كانت وراء كتابة «قنديل أم هاشم» أو دافعاً لها . ولا يقول أن هذه اللوثة في هذه الحجرة تتصلان بالأحاسيس التي عبر عنها في العمل . فقط يحيلنا بذكائه المعتاد على أناشيد «بيني وبينك» .

وحين نعود إلى الأناشيد التي يصفها المؤلف بأنها «أقرب للشعر المنثور»^(١٢) ، نجدها ثلاثة وثلاثين نشيداً تضاهي عدد حبات المسبحة في تجاورها واكتمالها كنسق من القيم المبتوثة عبر المعاناة الممضة والتي يواجه بها (الراوى) الحياة في تشعثها وفي كمالها . تجسد الأناشيد معاناة محب هجرته محبوبته دون سبب واضح يدركه أو يسعى إلى إدراكه إلا في النشيد الأخير وعلى نحو قدرى وإن كان شديد الجمال على المستوى الفنى . حين انفرطت حبات المسبحة وضاعت منها حبة ؟ أدرك أن حبه قد انفرط وضاعت منه المحبوبة ، وضاع منه الكمال والاكتمال . ويبدو أنه لم يكتب هذه الأناشيد إلا لكي يستعيد هذه الحبة لتعود المسبحة إلى كمالها ، ويعود إليه نسق قيمه على أساس من هذه الحبة ، وقيمها ، حتى ولو لم تكن هي ذاتها موجودة بين يديه .

هذه الحبة ، المحبوبة ، الغريبة ، هي التي كانت نظرة واحدة من عينيها تكفيه ليؤمن بالقدر والجبر .. «لأننى ألغيت معك منطقى وعقلى ، وقنعت بالروح فأمنت»^(١٣) وأجوس بعدك خلال القاهرة فأعود من أحيائها الأوربية بقلب فاتر كليل ، وطعم بين المر والحلو ، كفقير يرتد عن زيارة ابنه الغنى العاق ، وإن عز على قلب أبيه ... يضيق منى شبحك فى الأوبرا وجسروى . وبين شبرد والكونتنتال ، فإذا قادتني قدماى إلى سيدنا الحسين ومررت تحت البوابات الهرمة ، ووقفت أمام الجوامع العتيقة فهصر الشوق قلبى هصراً ...

وإذا ما فاض بى الحنين إليك أبكر إلى قصر النيل مترقباً جموع الفلاحات قادمات من الريف ، على رءوسهن سلال الخضر ، ثيابهن سود ، على أرجلهن الطين ، معتدلات القوام ، فى وجوههن المجهدة عيون صابرة . لا ينقطع تدافعهن ، ولاثرثرتهن ... عندئذ ألقاك .. فأنت عندى هذا الوطن ...»^(١٤) .

ودون أن يحكى لنا الكاتب تفاصيل العلاقة ولاخصائص تلك الفتاة بوضوح يقودنا لأن ندرك أنها «أم الحياة» وأنها هي التي قادتته إلى الإيمان ، الإيمان بهذا

الوطن وهذا التاريخ ، إلى هؤلاء القوم الفقراء التعساء المهزومين الذين كان يتجول بينهم بعد أن فقدوا . ومن ثم فهو يناجي ربه :

«يا رب ! يا أرحم الراحمين ، وسعت رحمتك حنق المهزومين وثورة المحرومين ، وقد تاهوا في ملكوتك . ما أجهلهم وإن كانوا مؤمنين ! .

وسعت رحمتك من أضلته بصيرته ، فجحد ، وأنكر وكفر كفر الأعمى بالنور ... وسعت رحمتك من ركبته الجهل ، وساقته حماقة فتعالى وأبى السجود ، أنفاً من أن يرسف فيما توهم من قيود ، (١٥) .

في هذه المناجاة تمسك بأهداب رحمة الله الواسعة التي تشمل كل الخطايا والذنوب وبصفة خاصة حنق المهزومين وثورة المحرومين والجهلة الذين يتمردون ويكفرون ويبدو هذا التمسك أقرب إلى تثبيت العاصي المقر بذنبه وذنب أقرانه من الجهلاء الفقراء ، الذين يتماهى معهم هو ومحبوته ، برحمة الله ، وكأنه - في نفس الوقت ، اعتراف بحقهم في أن يذنبوا ، ويقين برحمة الله الواسعة .

في هذا السياق تتكرر صفة الجهل بكثرة مقترنة بالجحود والإنكار والكفر والتمرد ، وبهذا المعنى لاتصبح هذه الصفة نقيضاً للعلم بالمعنى المألوف أو للمعرفة ، وإنما تصبح نقيضاً للإيمان باعتباره معرفة روحية يقينية تسليمية . وفي نفس السياق يصبح هذا الجهل قريناً بـ «كفر الأعمى بالنور» النور هو الإيمان والأعمى هو الجاهل الذي ينكر النور . وهذه كلها صياغات ذات صلة وطيدة بالأزمة التي جسدها «قنديل أم هاشم» . غير أن هذه الاستنتاجات التي توصلنا إليها من قراءة «بينى وبينك» تقودنا إلى رسالة لاتبدو شديدة الصلة بجملة «اصح ... تحرك ، فقد تحرك الجماد ! .. ، التي يقول الكاتب أنه كان يريد أن يقولها لشعبه بعد عودته من روما التي قضى فيها أربع سنوات ، كانت أول اتصال مباشر له بالحضارة الأوروبية ، (١٦) .

فالجملة هي جملة اسماعيل في مواجهة الجهل (نقيض العلم) والتخلف اللذين يعتبرهما يحيى حقى في «بينى وبينك» - بمنظور مغاير - مجرد خطيئة يغفرها الله ، ويربطهما بنوع من الإيمان الروحي يتصل بالتاريخ والوطن . هل يمكن القول أن الرسالة في بين وبينك موجهة إلى اسماعيل ليعيد اكتشاف مفهومى الجهل والعلم ، وهل يمكن - إذن - القول بأن الكاتب كان يريد أدانة ثورته باعتباره هو الجاهل الذى لايعرف الحقيقة «الإيمانية» وإذا كان الأمر كذلك

فما هي الرسالة التي كان يريد إرسالها لشعبه التي على أساسها ينبغي أن يصحو ويتحرك؟

تناقض واضح يدعمه تأكيد يحيى حقى في سيرته الذاتية لاختلافه عن اسماعيل . فهو لم يعد من روما منبهرًا بحضارة الغرب ولا علمه ، فقد «كنت أشعر دائماً أن في داخلي شيئاً صلباً لا يذوب بسهولة في تيار حضارة الغرب ... عندى حضارة .. إن لم تفق .. فهي تماثل حضارتها ، وعندى دين هو نظام متكامل فيه الغناء» (١٧) . كذلك ، فإن الراوى القريب من المؤلف في «قنديل أم هاشم» يبدو طوال الوقت ومنذ البداية محبذاً لتلك الروح الدينية الإيمانية . هل يمكن لنا إذن أن نستنتج أن الكاتب الراوى كان يتهمك على ثورة اسماعيل ؟ هذا احتمال قائم يمكن أن تدعمه تحليلات لنصوص كثيرة في العمل . ولذلك يظل التناقض قائماً ، ويظل السؤال الخاص برسالة العمل مطروحاً ، ولا يمكن حل هذا التناقض وفهم الرسالة ما لم نشك في قول الكاتب المعلن ، ونسلم بأنه قد شارك اسماعيل قدراً من أزمنة ، ومن ثم التسليم بنوع من الصراع الداخلى الذى عاشه الكاتب لحظة عودته ، وعبر عنه فنياً ولم يستطع أن يعبر عنه مباشرة إلا بعد ذلك بخمسة وثلاثين عاماً .

لا يبدو اسماعيل شخصياً مأزوماً إلا مع الفقرة الثالثة من فقرات العمل ، ومع بداية سن المراهقة . في هذه الفقرة يخرج اسماعيل من طور الطفولة المدللة قدر ما تستطيع أسرة ميسورة أن تدلل آخر عنقودها ، ويبدأ في الشعور بمشاعر متناقضة بين الرغبة المدنسة واليقين المقدس ، وإلى هنا تبدو الأزمة أزمة عادية يمر بها كل شاب . وتتواصل عادية هذه الأزمة حتى حينما تؤثر على مستوى المراهق العلمى وتمنعه من تحقيق التفوق الدارسى الذى كان يحزره قبل ذلك . وهنا يحدث التطور غير العادى - فى ظل ظروف مثل تلك الأسرة التى لا يسمح لها يسرها بأن ترسل ابنها لاستكمال تعليمه فى أوربا . وهنا يبدو لنا توجيه مقصود من قبل المؤلف لتطویر الأزمة وإدخالها فى مجال أزمنته ، وجيله ووطنه ، أقصد أزمة منظور شريحته الطبقيّة لأزمة الوطن ، حيث يتحتم المرور بالتأثير الأوربى للوصول بالتناقض إلى أقصاه . هناك يتعلم اسماعيل كيف يحسم الصراع بداخله لصالح الرغبة المدنسة مشفوعة بمجموعة القيم المتبادلية التى يعيشها المجتمع الرأسمالى الأوربى ، الحرية والعلم والفردية .

يغلف هذا الانتصار عينى اسماعيل فيعمى ولا يعود قادراً على أن يبصر ، لا يبصره ولا يبصيرته ، وكنوع من التسامى المزيف يتهم مجتمعه بمرضه : العمى ، الذى يسببه لهم ضوء مزيف لقنديل خرافى . «هذا هو القنديل قد علق

التراب بزجاجة واسودت سلسلته من (هبابه) . تفوح منه رائحة احتراق خانقة . أكثر ما ينبعث منه دخان لاصيص ضوء هذا الشعاع إعلان قائم للخرافة والجهل،^(١٨) .

يحطم اسماعيل القنديل ويستعين بالنور الذي حمله معه من أوربا . بينما هو وجماعته في العمق يرفضون هذا النور الوهمي . فيتحقق عماهم كاملاً . ومع عماهم يبدو - لاسماعيل - بوضوح ، عماه وعماها دليل على عماه،^(١٩) فيهم على وجهه ويراجع نوره حتى يكتشف مدى زيفه (في بنسيون مدام إفتاليا) . فيعود إلى الضوء القديم ويجده ، وهو يضيء ، يومئ إليه ويبتسم،^(٢٠) . هل هي ابتسامة الفهم والتسامح أم الانتصار والتشفي . هي الأولى التي تدفع اسماعيل إلى احتضانه والسعي به إلى فاطمة وغيرها ليضيء لهم به . ولكن ليس به وحده هذه المرة ، وإنما متسعيناً معه بالنور الآخر ، نور العلم مع نور الإيمان .

، تعالى يافاطمة ! لاتيأس من الشفاء . لقد جئتكم ببركة أم هاشم ستجلى عنك الداء ، وتزيع الأذى ، وترد إليك بصرك فإذا هو جديد ...

وشد ضفيرتها واستمر يقول :

- وفوق ذلك ، سأعلمك كيف تأكلين وتشربين ، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم .

وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان^(٢١) . «بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشهق عجباً . استمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك المبالغة في الآلات والوسائل . اعتمد على الله ثم على علمه ويديه ، فبارك الله في علمه ويديه ،^(٢٢) .

وهكذا عاد المقدس لينتصر على المدنس . لكن المقدس من التسامح بحيث يستطيع استيعاب بعض المدنس في إهابه ، شريطة أن يكون هو السيد المسيطر . قاله غفور رحيم .

بهذا الإيجاز تبدو لنا القصة بسيطة . شاب أغواه الشيطان في شبابه ولكن الله هواه فعاد إلى رشده . ولكن هذه البساطة خادعة . فالغواية والهداية ليس لهما نفس المدلول البسيط ، كما أن المقدس والمدنس لا يحملان نفس المعنى المألوف . لكل منهما دال ومدلول دال المقدس هو زيت القنديل ومدلوله التاريخ والوطن والدين في تداخل واختلاط غير مبين . ودال المدنس هو الدواء الطبي ومدلوله

الكفر والتمرد وقيم التبادل . والعلاقة الأخيرة بينهما ، يتركها الكاتب غامضة مترددة . ثمة جمع بين العلم والإيمان . ثمة جمع بين الزيت والدواء . صحيح أنه لم تعد ثمة مبالغة في «الآلات والوسائل» ، وأصبح الاعتماد أولاً «على الله ثم على علمه ويديه» . لكنها جميعاً صيغ لا تنفى أن علاج فاطمة وبقيّة المرضى اعتمد على الأدوية وليس على الزيت . وأن الزيت لم يكن إلا وسيلة إيهامية تقنع فاطمة نفسياً بقبول الدواء على أنه الزيت . وفوق ذلك فقد كان يعلمها كيف تمارس حياتها - طبعاً على الأصول الحديثة لكي تصبح «من بنى آدم» بعد أن كانت من الحيوانات ؟

من هو المسيطر إذن في هذه العلاقة الأخيرة ، ربما كانت الصيغة الأدق هي صيغة «وعاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان» الأساس العلمى هو العلم والطب والسند الخلفى هو الإيمان . الفعالية الحقيقية هي للأول والإيهام الروحى (الشكلى) هو للثانى . لم نفهم أيضاً كيف ترك المبالغة في الآلات والوسائل ، واستمسك من علمه بروحه وأساسه ؟ إن نسق القيم الذى تنتهى إليه صورة اسماعيل في الفقرة الأخيرة لا يشير إلى ذلك :

كان في آخر أيامه ضخم الجثة ، أكرش ، أكولاً نهماً ، كثير الضحك والمزاح والمرح ، ملابسه مهمة ، تتبعثر على أكمامه وبينظفونه آثار رماد سجائره التى لا ينفك يشعل جديدة من منتهية . وأصيب بالربو فاحتقن وجهه ، وتندى العرق على جبينه وانقلب تنفسه إلى نوع من الموسيقى .. فى عينيه .. شيطان لعوب ، كلها حب وفهم ، فيها خبث وطيبة ، وتسامح وإعزاز ، وكأنها تقول لك قبل كل شيء :

- ليس كل مافى الوجود أنا وأنت ، هناك جمال وأسرار ومتعة وبهاء السعيد من أحسها ، فعليك بها عليك

ليس هذا مظهر العالم ولا سلوكه ولا قيمه . هي نفسها صورة اسماعيل قبل أن يسافر . ولم يبق له من أوربا وعلمها سوى الدواء الذى يداوى به مرضاه .

وهنا لابد من التوقف عند مفهوم العلم وعلاقة الدواء به . وكذلك مفهوم الإيمان وعلاقة الزيت به . فالدواء ليس هو العلم وإنما هو منتج للعلم أى تكنولوجيا . وهذا هو مابقى لدى اسماعيل يقدمه لمجتمعه من رحلته إلى أوربا ، ليس قيمها وليس علمها وإنما فقط تكنولوجياها . صحيح أنه حاول أن ينقل القيم ولكنه فشل . واستسلم - من ثم - للقيم التقليدية التى ثار عليها من قبل وتمرد .

لكن هذا الاستسلام ليس عن قناعة ويقين بل هو مجرد استسلام وعدم قدرة على المقاومة استنامة للمرض ، والدليل هو علاقته بزيت القنديل . أخذه ليوم فاطمة أنه يعالجها ببركته ، بوحيه وليس به . وبهذا لم يتعامل اسماعيل مع الزيت تعاملًا علمياً . ولو كان قد تعلم - في أوربا - العلم حقاً وعاد به ، لكان تعامل مع الزيت كدالٍ ومدلوله الأسطوري تعاملًا مختلفاً . لكنه لم يفعل ذلك وماكان ليستطيع لأن حدوده كانت دون هذا الوعي ودون امكانيات تحقيقه في الواقع .

تبدو أزمة اسماعيل - إذن - أزمة مفتعلة كي توصل إلى هذا الحل التلقيفي الذي انتهت إليه ، نتحدث هنا عن الإقناع الفني في بناء الشخصية الروائية . غير أن علينا أن نعترف أن نمط هذه الأزمة في الحياة المصرية ، هو نمط حقيقي ، وجد ومازال موجوداً . أزمة وجود وأزمة وعي ، تعيشها الطبقة الوسطى بمختلف شرائحها ، وبصفة خاصة ، تلك التي انتمى إليها اسماعيل ، وتلك التي انتمى إليها يحيى حتى نفسه . أي البرجوازية الصغيرة ، والبرجوازية المتوسطة . وهي أزمة عاقت هذه الشرائح عن رؤية الأزمة الحقيقية للمجتمع . وبالتالي عاقتها عن أن تقدم لها الحل الصحيح ، سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الفني ، وفي مختلف مجالات الحياة .

نشأ اسماعيل في أسرة تجار ذات أصول ريفية ارتقت طبقياً مع بدايات القرن وحتى ثلاثينياته ، حيث قصمت ظهرها الأزمة الاقتصادية العالمية والتدهور الاقتصادي للبرجوازية المصرية ، وأعادتها إلى فقرها الذي كان قبل ذلك . لكنها على كل حال كسبت تعليم فارسها الذي كان ينتظر أن يفتح عيادة في أحياء القاهرة الراقية ، فإذا به ينتهي في عيادة بحى البغالة ، يعالج فيها الفقراء بقرش واحد للمريض . وفي صعود الشريحة الطبقيّة وانهارها ، لم تتخل أبداً عن قيمها المتمركزة حول بركة أم هاشم . بهذه البركة سعدت ، وبيقينها بها تحملت تدهورها . وبالتالي فقد عاشت الأزمة وعانتها دون أن تعي بها ودون أن تياس فتحملتها برضا وقناعة ، وخاصة أن آخر أمل لها قد خاب مع اسماعيل ، سواء في الخروج من الأزمة الاقتصادية أو في التعامل الصحيح مع نسق القيم .

فإذا كان من المنطقي ألا تدرك البرجوازية الصغيرة ذات الأصول الريفية أزمتها بوعي واقعي فليس من المنطقي أن يقع متعلموها في ذلك ، وأن يتجاهلوا الأبعاد الحقيقية للأزمة ، ويكتفوا برصد تجلياتها الظاهرة كما فعل اسماعيل .

قبل أن يسافر اسماعيل إلى أوربا لم يكن يرى مشكلة في الحياة التي يحياها

هو وأهله . بل إنه حتى لم يكن يشعر بفاطمة (أمته) وهي تكاد تفقد بصرها . ولا ينتبه إلى هذا الا حينما نبهه أستاذه في أوربا إلى أن بلاده في حاجة إليه لأنها «بلد العميان» ، وبعد أن عاش تجربته مع ماري فتبلورت صورة وطنه على نمط أسطورة أوربية : «في ذهنه مصر عروس الغابة التي لمستها ساحرة خبيثة بعصاها فنامت عليها الحلى ، ودواق ليله الدخلة .. متى تستيقظ ؟ متى ؟ ، حينما يعود الأمير الجميل الذي يعشقها حاملاً علمه ورشاقته إنه (اسماعيل) «قادم مزود بنفس السلاح الذي أراده له أبوه» .. «وسرح ذهنه فإذا هو كاتب في الصحف أو خطيب في أحد المجتمعات يشرح للجمهور آراءه ومعتقداته» .

يعود اسماعيل بعلمه ومعتقداته الجديدة ، حاملاً النور الذي يعالج به العميان ، ويفك سحر العروس النائمة منذ أزمان بعيدة ومعها «شعب شاخ فارتد إلى طفولته . لو وجد من يقوده لقفز إلى الرجولة من جديد في خطوة واحدة فالطريق عنده معهود والمجد قديم ، والذكريات باقية، وأول هذا الطريق ، فك السحر بتحطيمه . تحطيم قنديل أم هاشم . رمز كل التخلف والجهل والعمى وربما قلنا أيضاً أنه هو السبب في كل هذا . وهكذا أخطأ الطريق . فليس فك السحر يعنى تحطيمه . ولذلك سارع الكاتب الأكثر وعياً من إسماعيل ، والذي قاده إلى هذا الضلال ، إلى انقاذه وهدايته في ليلة القدر وليعود عن غيه ويسلم بالسحر مرة أخرى تسليماً شكلياً واضحاً إياه في محاوره واضحة مع النور الجديد الذي تقلص إلى مجرد الدواء لكنه الدواء الفعال في العلاج دون أن يمس الهالة السحرية «لقنديل أم هاشم» الذي يعلن كعنوان للعمل ، وبالتالي كحل وهمي لأزمة مجتمع العميان ، ولا يعطينا منه سوى هالته الأسطورية على لسان الشيخ درديرى :

«ليلة الحاضرة يجيء سيدنا الحسين والإمام الشافعى ، والإمام الليث ، يحفون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة والسيدة سكينة . وفي كوكبة من الخيل ، ترفرف عليهم أعلام خضر ، ويفوح من أردانهم المسك والورد ويأخذون أمكنتهم عن يمين الست وعن يسارها ، وتنقصد محكماتهم وينظرون في ظلمات الناس ، لو شاءوا لرفعوا المظالم جميعها ، ولكن الأوان لم يئن بعد . فما من مظلوم إلا وهو ظالم أيضاً ، فكيف الاقتصاص له ؟

في تلك الليلة ، هذا القنديل الصغير الذى تراه فوق المقام ، يكاد لا يشع له ضوء ، ينبعث فيه عندئذ لألاء يخطف الأبصار .. زيتته في تلك الليلة فيه سر الشفاء ... كل نور يفيد اصطداماً بين ظلام يجثم وضوء يدافع ، إلا هذا القنديل ،

فإنه يضئ بغير صراع ! لاشرق هنا ولاغرب ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولاغد . . ٧٣-٧٤ .

بالنسبة لفقراء المصريين هذا الإيمان صحيح وعميق وممتد ، ليس خرافة ولاوهماً ، هو تاريخ كامل تمتزج فيه كل العناصر ولا تتحل ، عناصر متواصلة منذ المعبد المصرى القديم بكهانه وآلهته وعلماؤه غير المنفصلين عن هؤلاء الكهان والآلهة والحكماء ، حيث لا انفصال بين العلم والدين ، بين الروحى والمادى ، بين الممتع والمفيد . تبلورت الآلهة ايزيس إلهة لآلهة وأم لإله ورمز الخير والعطاء والأمومة ، فى صورة السيدة زينب رئيسة الديوان الذى يجتمع فيه الأقطاب الأربعة ليلة الجمعة ليقتضوا فى المظالم ، التى يكون الناس قد كتبوها وأودعوها فى ضريح الإمام الشافعى طيلة أيام الأسبوع . وهى لم تتبوأ هذا المنصب - لدى البشر - جزافاً وإنما لتاريخها المجيد الذى ينطلق من صلتها بالرسول وآل البيت ، وسعيها الحثيث للبحث عن أشلاء أخيها الحسين ، مثلها مثل ايزيس تماماً . تاريخها هذا هو الذى أورثها القنديل عن المعبد القديم ، هذا القنديل الذى يضئ بزيت مصنوع خصيصاً من الزاج ، زيت نبات الخروج ، والذى كان يستخدم لدى قدماء المصريين . فى الإضاءة وفى علاج إحمرار العيون ، ويصنع منه الكحل للتزوين والعلاج فى نفس الوقت . والذى أثبتت التحاليل المعملية الحديثة صلاحيته بالفعل لعلاج بعض أمراض العيون .

يمتزج العلم بالأسطورة فى كيان واحد ، يؤمن به ويعيشه الشيخ درديرى وفقراء المصريين ، دون أن يعرفوا كل هذا ، ودون أن يهتموا بأن يعرفوا . فهو نسق قيمهم العميق الممتد الذى قادهم عبر الحياة الطويلة الصعبة ، وساعدهم على مواجهة الظلمة والأعداء فى الداخل والخارج . ولذلك فهم متمسكون به ، وغير مستعدين للتخلى عنه ، وإن كانوا مستعدين لقبول ما يضيف اليه ، دون هدمه .

وقد صبر الشيخ رجب وزوجته وفاطمة النبوية على اسماعيل بعد تحطيمه القنديل وانتظروا أن يأتى بديله بنتيجة تعالج عماهم ، وربما كانوا يعرفون - مسبقاً - النتيجة ، ومع ذلك صبروا راضيين حتى ثبت فشل البديل فشلاً ذريعاً ، ليس لأنه غير صالح ، وإنما لأنهم ، وربما معهم اسماعيل نفسه ، لا يقبلون - نفسياً - أن يفرض عليهم العلاج من خارج نسقهم وبالقوة . ومثلما فشل اسماعيل فى فرض بديله ، فقد فشل أيضاً فى الاستفادة الصحيحة منه ، لأنه لم يكن بديلاً علمياً ، وإنما كان مجرد استيراد لسلعة هى الدواء . ولو كان اسماعيل عالماً حقاً ،

لكان يمكنه أن يفك طلاسم الأسطورة المركبة . كان يمكنه أن يخضع هذا الزيت (دال الأسطورة) للتحليل المعملى ليكتشف مكوناته الكيميائية وليعرف ما إذا كان صالحاً لعلاج العيون أم لا ، وكان يمكنه لو ثبت صلاحيته أن يطورهِ ويصنع منه دواءً جديداً . وكان يمكنه أن يفك بهذا وحده سحر الأسطورة ، عبر إدراك هذه الصلة العميقة بين الزيت ومجمل المعتقد الممتد العميق الذى يسيطر على أذهان البشر إلى هذه الدرجة .

بهذا وحده كان يمكنه أن يفهم الأسطورة فهماً علمياً ، ويفك سحر العروس النائمة ، ويقودها إلى استعادة فتوتها . ولكنه لم يكن عالماً بالمعنى الحقيقى ، كان مجرد تلميذ ماهر للأطباء الأوربيين المعالجين ، مثلما كان تلميذاً ماهراً فى المدارس المصرية قبل أن يسافر . لم يكن إذن يحمل مشروعاً حقيقياً للنهوض بالوطن ، بل كان مجرد متأثر بالمفاهيم الأوربية عن الحرية والعلم والتقدم . كان مجرد متمرد غرير سرعان ما انهار تمرده فى مواجهة تقاليد عتيده ، لاتنبع قوتها من مجرد كونها تقاليد ، ولكن من كونها نسق حياة كامل قوى يعنى التنازل عنه ، التنازل عن الوجود ، ومن كونها غير مغلقة ولا متكلسة ؛ وإنما هى مرنة ومفتوحة على كل جديد ، شرط ألا يكون همهم هو تحطيمها ، هى رغبة دائمة ، وقادرة على التطور والتقدم ، ولكنها ليست مستعدة للضياع والذوبان .

على هذا النحو ، نستطيع أن نفهم تلك الرسالة الملتبسة التى بثها يحيى حقى فى روايته وأن نرد التباسها إلى كون كتابة الرواية كانت ردة فعلٍ حادة لتلك اللوثة هذه الرسالة هى حبة العقد الضائعة ، يسارع للإعلان عن أنه وجدها ، دون أن يكون قد وجدها بالفعل ، ليطمئن نفسياً ويستعيد كيانه الطبيعى ، التقليدى ، دون أن يكون قد استفاد شيئاً من البحث الممض والرحلة المؤلمة . ومع ذلك يبقى - ليحيى حقى الذى عشق الحياة الشعبية المصرية وجسدها فى معظم أعماله بشيق - فضل بين أبناء جيله ، هو أنه أدرك التباس الهوية الذى تعيشه طبقته ؛ وحاول أن يجسده بعمق ، وأن يقدم له حلاً ، أياً كان رأينا فى هذا الحل - فعلى كل حال لم ينجح أحد - حتى من الأجيال التالية فى أن يقدم حلاً أفضل ... والدليل على ذلك أن الأزمة مازالت قائمة ، بل تتفاقم ، لتعم المجتمع ككل ، وليس فقط الطبقة المتوسطة ، بفعل إيغال هذه الطبقة فى التبعية الذهنية وسعيها لفرض هذه التبعية على بقية الصفات ، عبر أجهزة الإعلام كما سبق أن أوضحنا فى كتابنا «الحدائق التابعة فى الثقافة المصرية» . (٩)

الإحالات

(١) يحيى حقى : أشجان عضو منتسب . سيرة ذاتية بقلم يحيى حقى . مؤلفات يحيى حقى . المجلد الأول . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ . ص ٤٣ - ٤٤ .

(٢) نفسه ص ٤٣ .

(٣) نفسه ص ١٨٥ .

(٤) نفسه ص ١٩٥ .

(٥) نفسه ص ٢٠١ .

(٦) نفسه ص ٢٠٠ .

(٧) أشجان ص ٤٢ .

(٨) نفس المرجع والصفحة .

(٩) دار مريت للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٩ .

نویس عوض 

لويس عوض

ليبرالية لويس عوض

أريد أن أتحدث* عن مأساة مفكر نبيل وإنسان عظيم . من عرف لويس عوض رأى فيه انساناً هادئاً وبسيطاً وصافياً إلى حد كبير ويبدو سعيداً . هذه هي الملامح التي وجدتها فيه في المرات القليلة التي رأيته فيها . لكن منذ الصغر وأنا أقرأ كتاباته في الأهرام ثم بعد أن التقيت به بدأت أشعر بأن الصورة الأولى ليست صحيحة وأن خلف هذه النفس التي تبدو راضية تكمن مأساة عظيمة .. كثير من الكتاب الذين كتبوا عن لويس عوض أشاروا إلى عنصر يكاد يكون الأساس في فكر لويس عوض وهو أنه كان مفكراً ليبرالياً وأنا أتصور أن مأساة لويس عوض تكمن في هذا المصطلح «الليبرالية» . لويس عوض لم يكن ليبرالياً وإنما فرض عليه أن يكون ليبرالياً .. بمفهوم محدد لليبرالية بالتأكيد .. الظروف الاجتماعية والثقافية التي ولد فيها لويس عوض وعاش مع أهله لكي يكون ليبرالياً بامتياز وقد كان ليبرالياً بالفعل ولكنه لم يكن فقط ليبرالياً بل كانت ليبراليته من طراز خاص . لو أردنا الدقة ، كانت ليبرالية لويس عوض التي يسعى إليها نقيضاً لليبرالية كما عرفتها المرحلة المسماة بالليبرالية في مصر في العشرينات والثلاثينات .

حينما عاد لويس من إنجلترا كتب يقول أنه كان يمكن أن نلمس الديمقراطية في الغرب كأنجاز وحيد ، ولكن في مصر لم يكن ذلك ممكناً كان لابد لمجتمع منهوب من أن تكون هناك برامج اجتماعية أي أنه عندما عدت لمصر لم أتصور أن الصيغة الليبرالية كفيلة بحد ذاتها لاصلاح الأحوال في بلادى ولكن لابد من صيغة أكبر تتيح للمجتمع أن ينتقل اقتصادياً واجتماعياً إلى مرحلة أرقى . هنا

* كلمة ألقيت في ندوة بالهيئة المصرية العامة للكتاب ، عقب وفاة لويس عوض ، ونشرت - مشوهة - بعد ذلك في كتيب صدر عن نفس الهيئة .

رؤية واضحة لحدود الليبرالية الأوربية ثمارها متحققة هناك . وحينما جاء إلى المجتمع المصري وكان يشهد بداية تبلور أزمة الليبرالية في مصر وعدم قدرتها على إنجاز أى مشروع مثل الإخوان المسلمين أو الماركسيين أو الوفد الذى اقترب منه لويس عوض إلى حد كبير . إذن لم يكن لويس عوض يريد أن يكون ليبرالياً فحسب وإنما كان يريد أن يعيد انتاج ليبرالية خاصة تتواءم مع ظروف هذا المجتمع ولا بد أن تلتحق بالاشتراكية أياً كان نوع الاشتراكية الذى حاول هو أن يستفيد منه أو يتبناه وكان هذا خطراً شديداً حرصت فى تقديرى السلطات على أن تقمعه وبالتالي أدى بلويس عوض إلى الطرد من الجامعة أولاً ثم سجنه ثم ايقافه عن الكتابة بعد ذلك عدة مرات . لم يكن ذلك أمراً عشوائياً ولا بالصدفة وإنما كان أمراً مدركاً ومدركاً لخطورة هذا التوجه الذى يمثله لويس عوض . واستطيع أن ازعم أن لويس عوض الذى كان صدامياً فى مواقف بعينها ولكن لم يكن طوال الوقت متهوراً وكان قادراً على أن يتجنب المزالق الخطيرة ، قد وقع فى هذا المزلق بدرجة ما حين أصبح قريباً من السلطة الثقافية لـ ٥٢ . عندها تخلص من هذا الطموح العظيم الذى كان لديه فى البداية وتراجع إلى حدود الليبرالية التابعة والتي أدت به إلى خطأ لا يغتفر وهو موافقته على كامب ديفيد .. أنا أرى هذه المسألة باعتبارها نموذجاً لمثقفين مصريين عديدين ولكن لويس عوض كان نموذجاً بارزاً من بين هؤلاء المثقفين ولولا هذا القمع الذى تعرض له كان يمكن أن يكون أكبر من هذا بكثير ، وأن يحقق أكثر . ولكن هذه هى الظروف التى عاشها هذا الجيل من المثقفين وربما يعيشها جيلنا أيضاً وربما أجيال تالية ، وما هو أخطر منها ولكن يجب أن نتمسك بإيجابيات وإنجازات لويس عوض الكبيرة كي نحاول أن نتعلم من مشاكله ومأساته كي لانظل أحياء فى تلك المأساة ..

إِجْنَى أَفْلَاطُون 

إنجى أفلاطون

عشر سنوات على رحيل إنجى أفلاطون

فى احتفالية لطيفة ذكرنا مركز دراسات المرأة الجديدة بأن عقداً من الزمان قد مرّ على رحيل الفنانة التشكيلية والمثقفة والمناضلة إنجى أفلاطون . ولقد سعدت سعادة بالغة بأن فريقاً من نساء الوطن قد تذكر إنجى أفلاطون التى يبدو أن هناك من يسعى إلى إطفاء أضوائها الفنية العظيمة التى تركتها فى لوحاتها وكتاباتها سواء فى كتبها عن المرأة أو فيما كتبتة عن حياتها . فهذه الأضواء فقط لبناء الإنسان وبناء الوطن ، وبناء القيم النبيلة .

أن إنجى أفلاطون هى واحدة من أهم فناني مصر فى العصر الحديث دون شك . وأهمية إنجى - فى فنها - تنبع من أنها - مع انتماءاتها وتحولاتها الفنية - كانت واحدة ممن حرصن على انتاج المعنى الخاص فى فنها وفى حياتها وتقديرى أن هذا الحرص قد نبع من صلتها الحميمة بالطبقات الشعبية الواسعة ، هى بنت الذوات ، التى قادها وعيها ونضالات المثقفين من جيلها والأجيال السابقة، لإدراك أن هذه الطبقات هى الطبقات المنتجة الحقيقية للحياة المصرية ، ولذلك فإن الانتماء إليها - فكرياً وفنياً هى الانتماء إلى الحياة الحقيقية فى مصر .

ولست مع الذين يصورون إنجى أفلاطون على أنها قد هجرت طبققتها الأرستقراطية لتعيش حياة الطبقات الشعبية الفقيرة . فرغم الانتماء الفكرى الحميم والصلة اليومية مع هذه الطبقات ، ورغم الكفاح الطويل من أجلها ، والهرب من البوليس ثم السجن ، رغم كل ذلك ، أزعّم أن أنجى قد استفادت من أفضل ما فى الارستقراطية المصرية من قيم وإمكانات معنوية ومادية ، ووظفتها فى إنجاز رؤيتها الخاصة ولإنتاج معناها الخاص ، من خلال أدوات تشكيل متميزة سواء فى مرحلة الألوان القائمة الكابية قبل السجن وأثناءه ، أو فى مرحلتها الأخيرة التى تبدو بهيجة من حيث الألوان وبعض الملامح ، ولكنها تظل تحمل الأسى والحزن .

لقد تحول وعى أنجى أفلاطون السياسى ، والذي ظل حتى اللحظة الأخيرة من حياتها ، إلى دافع لإنجاز معناها الفنى الخاص ، أقصد خصوصيتها التشكيلية ، والتي تمثلت فى القرب الشديد من خصوصية الألوان والظلال والخطوط فى شخصية الإنسان المصرى والطبيعة المصرية .

أن الاحتفال بإنجى هو احتفال بمناضلة دفعت الكثير من حياتها ورفاهيتها ثمناً لمعتقداتها ، ولكنه - وهذا هو الأهم - احتفال بفنانه اعتبرت أن فننها هو أساساً مجال نضال ، كى يكون قادراً هو بذاته - على إنتاج معنى خاص بهذا الوطن وهذا الشعب ، وهو ماتحقق بالفعل فى فننها الجميل .

لقد عرفت أنجى طوال السنوات العشر الأخيرة من حياتها ، كانت امرأة بديعة التكوين راقية القيم والحساسية ، وكان التزامها بأفكارها واضحاً وقوياً ، ووقفت دائماً - فى معارك لجنة الدفاع عن الثقافة القومية - فى صف المبادئ النقية البعيدة عن المصالح الضيقة أو الانتهازية السياسية ، وحتى لو كان أصدقاؤها أصحاب هذه المصالح . وتقديرى أن رحيلها المبكر (عن خمسة وستين عاماً) ، كان إعلاناً عن عدم الرضا عن التدهور الذى كان قد وصل إليه حال عدد من المثقفين ، وعدم قدرة على تحمل ماتوقعت أن يحدث نتيجة لهذا التدهور فى المستقبل ، وهو مانعانيه الآن بالفعل .

لقد رحلت إنجى وتركت تراثاً فنياً هائلاً ، كما أن أسرتها قد رصدت قطعة أرض ووهبت وزارة الثقافة هذه اللوحات القيمة لكى تقيم متحفاً خاصاً لأعمال إنجى وتراثها ، الذى هو جزء عزيز من تراث الوطن ، وخاصة - لقيمتها الفنية التى أشرت إليها من قبل . ومع ذلك ورغم موافقة الوزارة على إقامة المتحف ، فقد مرت عشر سنوات قبل أن تبدأ خطوة واحدة فى سبيل إقامته . وهو الأمر الذى أثار دهشة المثقفين الذين شهدوا الاحتفال الذى بدأت بتحقيقه ، ولذلك فإنهم انتهوا إلى صياغة نداء - وقعه أكثر من مائة من المثقفين المصريين - لوزارة الثقافة مطالبين بالإسراع فى إقامة هذا المتحف .

فؤاد حداد

فؤاد حداد

قبل أن آتى إلى القاهرة وقبل أن أتعرف على اسم فؤاد حداد وقيمته الفنية والثقافية كنت عاشقا لظاهرة فنية يساهم في خلقها شخص اسمه فؤاد حداد وموسيقى وغناء سيد مكاوى تلك هى برنامج مسحراتى رمضان الذى كان يذاع فى قت السحور من كل ليلة .

فى البداية كان ما يلفتنى وأنا طفل هو صغير الأداء والموسيقى ولكن رويدا رويدا انتبهت مبهورا بالقدرة الحركية والاشعاع العجيب الذى تبثه الكلمات فى علاقاتها البعيدة الغور والقريبة جدا من حياة البشر فى قرى مصر وحواريها هذه القدرة على خلق العلاقات التى نسميها الآن بالخيال أو قدرة التصوير هى التى بقيت فى كيانى بعد أن ظلت الموسيقى والأداء كما هما .. بقيت هى تتطور وتتجدد دائما وتختلف من عام إلى عام لتتابع تطورات الحياة والأحداث وتكشف دائما عن العلاقات الخفية البريئة الخبيثة التى يحكمها .

ومهما اتسعت مداركى ومهما تعددت ألوان تلقى لفؤاد حداد ولم أستطع أبدا أن أمنع نفسى من تسميته بالمسحراتى

المسحراتى فى التراث الشعبى - فنان يقوم بوظيفة واضحة محددة إيقاظ الناس من نومهم لأداء واجب دينى ولكنه ليس ككل الواجبات الدينية .. يمكننا توسيعه لنقول واجب شعبى ممارسة طقس حياتى شديد البهجة .. ممارسة حرية الافطار قبل أن يحل موعد التحريم فى الفجر الواجب فى السحور ليس مجرد واجب ليس اخلاصا لقيمة محررة وإنما هو واجب محسوس ملموس واجب واجب ممارسة الحرية والحياة وحين اختار فؤاد حداد أن يكتب ذلك البرنامج فقد اختار - فيما اعتقد أن يضع نفسه فى هذا الاطار .. الفنان الشعبى الذى يوقظ الناس لممارسة الحياة وتحت هذا العنوان يمكننا أن نضع سعى فؤاد حداد ليس الفنى فقط وإنما الانسانى بشكل عام سياسيا كان أو غير سياسى .

اختار فؤاد حداد أن يكتب بالعامية المصرية .. لغة الشعب واختار أن يكتب عن مشاكل الناس المادية والروحية واختار أن يسعى للوصول إليهم عبر الوسائل الشعبية الصحافة والاذاعة والتلفزيون والمسرح ورغم الحظر الذي فرض على أعماله في هذه الوسائل مرات عديدة لم ييأس وواصل وإن كان هذا قد قلل في بعض الأحيان من قدرته على الأداء أو منعه من الأداء (مازال كثير من أفضل أشعاره غير منشور) .

تلازم هذا الاختيار مع اختيار سياسى واضح منذ الأربعينات للوقوف بجوار الشعب المطحون ماديا وروحيا وتحمل في سبيل هذا الاختيار النتائج التي نعرفها جميعا .. سجن واضطهاد وتعذيب .. دون أن يقوده ذلك لأن ينفصم عن هذا الاختيار وحتى حين بدا أحيانا أن ذلك قد حدث فإن أعراقه قد بقيت مع هموم الشعب وقضايا ومشاكله قصائده جميعا في دواوين من أحرار وراء القضبان وبقوة العمال بقوة الفلاحين، وكلمة مصر، وحنبنى السد، واضحة تماما في معالجة القضايا التي أشرنا إليها أما الدواوين الجديدة والتي تميل إلى المعاناة الروحية والتي قد تصل إلى الصوفية فهي أيضا لا تخلو من هذه القضايا بأشكال وطرق مختلفة يقول مثلا في «استشهاد عبد الناصر» التي كتبت في ١٩٧٠ ونشرت في ١٩٨٤ .

يا مصر حزنك ما يقدرشى عليه النور

يا مصر حزنك يبكى الشمس لو جاية

حزنك من الطمى الأسمر يقتل المية

حزنك يسمع من قلبى وصوتى وعينى

يا مصر من كل غمضة فى عينى بتشفى

حزنك قديم وأليم وأمر من بقى

حزنك بيكفر ويستغفر ويبحزن .

وفؤاد حداد من الشعراء الذين أجادوا فهم الوطن فهما عميقا فلم يجعله وطننا رومانسيا حالما معزولا عن الهموم ولم يفصل بين حب الوطن ورفض الظلم الواقع على أبنائه ولم يفصل بين القضية الوطنية ورغيف الخبز يقول حتى فى الحاضرة الذكية :

.. أول ما نبدي القول نصلى على النبي

المصطفى سيد ولد عدنان

يامركبة في البحر يا مركبة

بأى قلب من القلوب ذاهبة

البذرة بتشق الثرى وتلوح

حبوا الوطن ولا تنسوه

لما ابن آدم فى الشقا يدفا

حيشكر الثوب الذى يكسوه .

وهو فى ذلك يعتمد على فهم واضح لفنه يعبر عنه فى تقديمه لأشعاره التى
نشرتها دار المستقبل فيقول الحمد لله على كل يوم تنفست فيه هذا النسيم ورزقت
هذا الغناء

شعري خيال الشمس فى الهلال أم الهلال فى الشمس

المستقبل والأمس

الصباح والهمس

ليس لى فى القوافى جديد

شعري خيال هذا الطعام وهذا الماء وهذا الشجر

شعري واقع هذا الناس .. إلخ

وهذه الكلمات القليلة تلخص باقتدار بالغ نظرية الفن فى شعر فؤاد حداد
عن القافية بل ربما كان يكره حسبما يقول صلاح جاهين رفيقه وتلميذه .. ولكن
صورة وإدراكه للعلاقات الخفية بين الأشياء بين الواقع والماديات والمعنويات بين
الأصوات والألفاظ قد قفزت واسعة لتحقيق حداثة الشعر ، ليس شعر العامية فقط ،
وإنما الشعر العربى بصفة عامة .

انظر مثلا هذه الصورة فى ديوان التسالى (كتب سنة ١٩٨١)

رديت كإنى من بعيد مش سامع

يا لابسـة من تحت الودع تنوره

محسلة زى القمر فى الشمس
يا أم الليالى الهاطلة المشمورة
يا ريتنى أعمى أشريك باللمس
والا أشمك من بياض الأمس
قالت حتقلب جد يا مسكين
قلت لها أستاها حدود الموت
أنا الحرامى سارق السكين
سلمت نفسى إن هذا للصوت
بكأ شفايفى من شفايفك
غابوى العطش أفضل أشم الليل
والا أموت الظهر شايفك
قالت لى غنى يا ولد شامى
وغنى مصرى يا ولد مصرى
ارفع لفوق البرج أعلامى
وتعالى بين الضفتين قصرى
أتارينى جنى وهى جنياه
قالت لى ياه
وأنا قلت يايا ويايا
واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى

هذه الصورة ومثيلها ليس نادرا فى شعر فؤاد حداد تستحق دراسة طويلة
لكى نستطيع تحليل عناصرها ومنطق تركيبها متعدد المستويات بدءا من مستوى
الغزل اللطيف المتبادل إلى المستوى السياسى العميق الكامن بدءاً من السطر الرابع
عشر والمتناظر على نحو عجيب . وللوقوف على طبيعة العلاقات التى يقيمها
الشاعر فى مثل :

معسلة زى القمر فى الشمس

أو ياريتنى أعمى أشريك باللمس

أو غاوى العطش أفضل أشم الليل .. إلخ

والوقوف عند اشتقاقاته اللغوية الخاصة جداً والثرية جداً وهى اشتقاقات تقودنا إلى اكتشاف الجدة الحقيقية فى الإيقاع ، رغم الاحتفاظ بتقليدية الشكل الخارجى للقصيدة هل يمكننا أن نقول أن فؤاد حداد كان حريصاً على استمرار هذا الشكل التقليدى رغم قيوده لأنه كان حريصاً على البقاء قريباً من الأذن الفلاحية المصرية .. كما ينبغى للمسحراتى ؟

العناصر السريعة التى قدمتها حول فؤاد حداد الذى رحل عنا صباح أول نوفمبر ١٩٨٥ أردت بها مجرد الإشارة إلى مقدرة فنية لا يعرفها إلا تلاميذه من شعراء العامية والذين ابتعدوا بهذا القدر أو ذاك عن طبيعة المسحراتى ووظيفته وإليهم أتوجه بالسؤال : هل مازال للمسحراتى دور أم أنه ينبغى أن يموت ؟

سہیر القلماوی



سهير القلماوى

حق الاختلاف

لن يدخل مجتمع ما عصره الحديث بحق ، مالم يؤمن قولاً وفعلًا بحق الاختلاف . فحق الاختلاف هو حق الإنسان فى أن يتميز ويتميز عن الآخرين ، وفى أن يمتلك وعيه الخاص ووجوده الخاص . ومعنى ذلك أن هذا الإنسان لابد أن يكون فرداً بالمعنى الحديث العميق ، أن يمتلك من المقومات الإنسانية ما يجعله قادراً على أن يكون نفسه وأن يحقق ذاته اعتماداً على نفسه ، وعلى عقله ، وليس على ميراث ورثة مادياً كان أو اجتماعياً أو معنوياً . ومثل هذا الفرد العقلانى الواعى بذاته وامكانياته ، هو وحده القادر على أن يعطى الآخرين نفس الحق ، حقهم فى التمايز والاختلاف .

ولاشك أن هذا النسق من المفاهيم واكب نشأة وتطور الطبقة الوسطى فى أوروبا ، فى حين أن الطبقات الوسطى لدينا ، لم تعيش نفس التطور كما هو معروف . ومن هنا ، فإننا نستطيع القول إننا ، لهذا السبب ، نعيش غياباً عميقاً للإعتراف بالاختلاف والتماذج اللذين نجدتهما فى حياتنا المعاصرة إلا نادراً ولدى أفراد قلائل ومن هؤلاء سهير القلماوى .

لم أتلمذ بالمعنى الكامل للمفهوم على يدى سهير القلماوى ، بقدر ما تتلمذت على تلاميذها . فلقد درست لى فى السنتين : الرابعة والتمهيدية للماجستير فى قسم اللغة العربية . أما الإشراف على رسالتى للماجستير والدكتوراه ، فقد كان لأستاذى ، وتلميذها الراحل العظيم عبدالمحسن طه بدر . ومع ذلك فما لاشك فيه أننى تلميذها بعمق ، مصدره أن تأثيرها كان من القوة ، بحيث استطاع أن ينفذ عبر تلاميذها إلى تلاميذهم ثم إلى تلاميذ هؤلاء .. وهكذا . وأنه لشرف لى أن تعتبرنى سهير القلماوى هى أيضاً تلميذها كما اعتقد .

أن المراقب لانتاج سهير القلماوى فى الحياة سوف يفاجأ بقلة انتاجها العلمى المنشور . ولكنه سيفاجأ أيضاً بكثرة انتاجها من العلماء . غير أن المفاجأة الحقيقية

تكن في حجم التنوع بين هؤلاء العلماء ، أو لنقل حجم الاختلاف والتمايز .

أن معظم تلاميذ سهير القلماوى ، وهم الآن أساطين العلم في الجامعات العربية المختلفة ، والمؤثرين إلى أقصى حد في الثقافة العربية ، هم أناس نجحت سهير القلماوى ، في تعليمهم قيمة أساسية على المستوى العلمى ، هي امتلاك المنهج أى أساسيات البحث العلمى ، أما المنظور ، فقد تعلموا منها حق أن يختلفوا فيه معها ، وفيما بينهم الواحد عن الآخر .

قد نجد من بين تلاميذها الماركسى ، وقد نجد الاجتماعى بالمعنى العام أو الوضعى أو الأسلوبى أو الأسطورى أو التاريخى ...

وغيرها من المناهج . غير أن كلا منهم لابد أن يكون ممتلكاً لمنهجه أياً كان هذا المنهج .

بهذا الاختلاف يمكن القول أن سهير القلماوى هي مؤسسة الدراسة العلمية للأدب العربى الحديث في العالم العربى ، سواء لتاريخ الأدب أو لنقده . أو للأدب المقارن ، الذى قدمت منه رسالتها للدكتوراه عن ألف ليلة وليلة . إن هذا الانجاز العلمى ، عبر حق الاختلاف والدفاع عنه ، يشير إلى أنه لم يكن مجرد شعار (ربما لم أسمعه منها أبداً) ولكنه كان يقيناً عميقاً تغلغل إلى السلوك كما تشير شواهد لا تحصى ، خارج العلم . وعلى سبيل المثال ، فرغم اختلافها مع العديد من تلاميذها في تقييم سياسات انور السادات وخاصة كامب ديفيد ، فإن هذا الخلاف لم يؤد إلى القطيعة معهم ، وربما قاطعها بعضهم ، أما هي ، فإن تقديرى أنها لم تكن منزوعة من هذا الاختلاف ، ولم يترك أى أثر على تقديرها وحبها لكل تلاميذها . بل يمكن القول أن الأهم من ذلك هو أن تقديرها للمختلف قد زاد ، بحجم تمسكه بهذا الاختلاف وحرصه عليه ، ويمدى مايشف عنه هذا من إدراك لمصلحة الوطن والمستقبل .

وفي تقديرى أن مساهمة سهير القلماوى في الحياة الاجتماعية والثقافية في مصر والعالم العربى ، منذ أوائل الثلاثينيات قد ساهمت .بالإضافة إلى أصولها الطبقيّة المثقفة ، واعتدادها الشخصى بذاتها في تحقيق هذه القيمة العليا ، أى حق الاختلاف . فمن الطبيعى أن تساهم المعارك التى يفرض على الإنسان أن يخوضها في تكوين شخصيته والصلابة في مواجهة الحياة ومعوقاتها ، والإنسان القوى العارف بقدراته والتمسك بها ، هو الإنسان الوحيد الذى يدرك حق الاختلاف وقيّمته ويقدره حق قدره بحيث لا يتحول إلى ضعف ولايسمح للإنسان

بأن يكون متسلطاً على غيره .

أن تكون سهير القلماوى من أوائل الطالبات اللاتي يدخلن الجامعة متحدية بذلك ، مع أستاذها طه حسين ومع زميلاتها القلائل (في كلية الحقوق) ، كافة التقاليد التي لم تكن تسمح أصلاً بتعليم الفتاة ، وتصر على ذلك متحملة كل ماينتج عنه من مشاق . ثم أن تساهم في الحياة الاجتماعية والثقافية بالاشتراك في الجمعيات والنشر في الصحف والمجلات ، سواء كان مانتشره إبداعاً (شعرا وقصة) أو مقالات ، ثم أن تسافر للدراسة وتعود لتولى مهام التدريس ، ثم بعد ذلك تتولى المناصب المختلفة سواء كانت شعبية أو رسمية .. كل ذلك دون شك ، يشير إلى حياة صلبة مواجهة ، لشخصية قوية ناضجة داعية ، وهذا هو نمط الشخصية الذي يسمح - كما سبق القول - بحق الاختلاف .

وبهذا المفهوم ، يرتبط مفهوم آخر ، أعتمد أنه نال قسطاً وافراً من تكوين سهير القلماوى ، وأقصد به الرؤية النقدية أو الناقدة فليس معنى التسليم بحق الآخر في أن يكون مختلفاً ، أن نتجاهل سلبياته وتناقضاته ، بل بالعكس من الضروري إدراك تناقضات الآخر في ذات الوقت الذي نحترم فيه خصوصيته بما فيها هذه التناقضات ، وهنا يصبح الاختلاف واعياً وليس ناتجاً عن غفلة أو إهمال أو تجاهل ، فهو في هذه الحالة الأخيرة يصبح مجرد كسل لا يؤدي إلى بناء أو نمو .. ولا أذكر مرة تحدثت فيها مع سهير القلماوى سواء في العلم أو الفكر أو السياسة حتى في الأوقات التي كانت فيها (متورطة) في بعض الممارسات التي لم أكن متوافقاً معها فيها ، لم يكن نقدها للقائمين بالعمل معها أو حولها يقل عن دفاعها عن اشتراكها في هذا العمل ، بحيث أرى أن من حقى أن اعتبرها من الفئة الداعية الناقدة لحياتنا التي لم ترض عنها تمام الرضا في أى لحظة من اللحظات ، وامتلكت - طوال الوقت - تصوراً مختلفاً لإمكانية تطور الحياة إلى الأفضل ، لا أظن أنها تراه متحققاً الآن .

حين أزور سهير القلماوى في الفترة الأخيرة ، أفاجأ دائماً بملاحظة عجيبة ، فرغم أنها لاتخرج من بيتها منذ أكثر من عامين ، ألاحظ أنها ليست في حاجة للآخرين ، كما نتصور نحن الذين نخرج من بيوتنا ، فهي مكتفية بنفسها ، مغتنية (معنوياً) عمن سواها .

وهذا الاكتفاء والاستغناء ، لايمكن تفسيره إلا بأحد أمرين : الملل من حياتنا أو قوة الشخصية النادرة ، أو بكليهما معاً . في المقابل أرانى أتصور أننا نحن في

مسيس الحاجة إليها ، في زمن تنتشر فيه كل أنماط الانحطاط الأخلاقي وعدم الالتزام بأي مبدأ أو قيمة ، فيما عدا المصلحة الشخصية الدنيئة المحدودة ، في زمن لا يحترم فيه حق الانسان لا في التمايز والاختلاف ، وأحياناً في مجرد الوجود في هذا الزمن الذي تحولت فيه الطبقة الوسطى ، وشرائعها الجديدة ، إلى سماسرة وأفاقين ومدجلين ومبررين ووسطاء .. في هذا الزمن أراني أو أرانا في مسيس الحاجة إلى سهير القلماوى وقيمها وخاصة حق الاختلاف والتمايز .

شکری عیاد 

شكرى عياد

السطور التالية كتبت منذ أكثر من ثلاث سنوات ، ولم تنشر . كان الهدف منها الدفاع عن «نداء» مشروع شكرى عياد الحضارى الذى قادنا فيه نحو عقد من الزمان ، دون أن ننجح فى تحقيقه .

بعد رحيل شكرى عياد صباح الجمعة ١٩٩٩/٧/٢٣ ومع موجه الحزن التى انتابنى مع مشيعى الجنازة ، عدت إلى هذه السطور ، محاولاً تنقيحها بما يليق بالمناسبة ، لكنى وجدت نفسى غير قادر على فعل ذلك . وجدت نفسى راغباً فى أن أكون صادقاً تمام الصدق فى حديثى عن شكرى عياد ، لأن هذا هو الدرس الكبير الذى تعلمته منه طوال أكثر من عشرين عاماً عرفته فيها .

لم يدرس لى شكرى عياد . حين كنت فى قسم اللغة العربية أدرس (١٩٧٠-١٩٧٤) كان شكرى عياد قد ترك القسم لأسباب لم أكن أعرفها آنذاك . ولا أذكر إن كان خارج مصر أم بداخلها .. لكنى حين تخرجت وسجلت رسالتى للمجستير عن «موسيقى الشعر» كان لابد لى من التعرف على صاحب أهم الكتب العربية فى هذا الموضوع دون استثناء . فطلبت منه زيارة ، تمت فى منزله بالمهندسين .

لم تستغرق الزيارة ، عكس توقعى أكثر من ربع ساعة . كان متوجساً . سألتنى مع من تعمل . قلت مع الدكتور عبدالمحسن بدر . قال هل يعلم أنك ستزورنى ؟ قلت : هو الذى أرسلنى فاستراحت نفسه وتحدث قليلاً عن موضوعى ، ثم أغلق باب الحديث .

تألمت لهذا اللقاء ، ولكنى قدرت دوافع بخله معى آنذاك ، فأصررت على استمرار العلاقة معه . ويبدو أنه هو أيضاً قدر إصرارى ، ورأى فى غير ما كان يتوقع . دعوته مراراً للالتقاء بطلابى الذين أدرس لهم العروض ، وكنت حريصاً

مع أستاذى على أن يشترك فى مناقشة رسالتى للماجستير . واستجاب شكرى عياد .. ولكنه فى السنوات الأخيرة كان قد قرر ألا يشترك فى أى أعمال جامعية وانصرف تماماً لمشروعه الثقافى أو الحضارى ، وكان حريصاً على أن أكون من المشاركين فيه ، وقد كنت ولكن ليس بالقدر الكافى مع الأسف الشديد .. الآن رحل شكرى عياد ومازال مشروعه ، حلمه ، حلمنا لم يكتمل . وأشعر - أنا شخصياً - بافتقاد حاد له ، ليس فقط على المستوى العاطفى ، ولكن على المستوى العلمى والفكرى ، لأنه كلما رحل واحد من أبناء هذا الجيل ، أشعر بخسارة عظيمة لأننا ، ببساطة لانملك من يعوضنا عنهم من الأجيال التالية .

الآن أنتهى من هذه المقدمة وأقدم ماكتبته من قبل .

جيل القلق العظيم

الكلمات التالية لاتلىق بشكرى عياد . وليس الهدف منها رصد وتقييم إنجازاته الكبير فى الثقافة العربية ، وإنما هى مجرد تحية لهذا الرجل الجليل والعالم الفذ والمثقف الواعى الذى عمل ومايزال على توظيف علمه وثقافته لخدمة شعبه ووطنه ، ودفع مسيرتهما إلى الأمام دائماً .

حين ينظر تلميذ مثلى إلى أساتذته من جيل شكرى عياد ، فإنه يلمح الكثير من الخصائص العامة التى تميز هذا الجيل ، كما أنه سيلمح خصائص أخرى تميز شكرى عياد من بين زملائه الذين كونوا جيلاً مهماً من أجيال مفكرينا ومثقفينا . الجيل الثالث جيل القلق العظيم بإيجابياته وسلبياته .

إن أبرز ملامح قلق هذا الجيل ، هو يقين إنسداد الطريق السابقة عليهم فى التفكير وفى الحياة ، وضرورة البحث عن طريق جديد يجمع بين الفكر والحياة على أسس مغايرة . فمع ثلاثينيات القرن ، حيث كان ينضج شكرى عياد ذهنياً ، كانت أزمة الليبرالية واضحة للعيان ، سواء على مستوى الفكر أو السياسة أو الاقتصاد أو الفن ، وكان واضحاً أن الاحتلال الانجليزى والمواقف الفكرية والسياسية للقوى المهيمنة إزاءه ، وراء هذه الأزمة .

يقول شكرى عياد فى «العيش على الحافة» لست مؤرخاً ، ولكنى لا أستطيع أن أفهم لماذا أهمل مؤرخونا هذه الفترة من تاريخنا الحديث ، أعنى الفترة من ٣٧ إلى ٤٢ ، ولماذا لم يبق منها فى ذاكرة الناس ، وفى ذاكرة التاريخ الصحفى ، إلا يوم ٤ فبراير .

هذه هي الفترة التي أثبت فيها رجال الأحزاب ، المرة تلو المرة عدم إيمانهم بالديموقراطية ، وسيطرت فيها الدعاية على أذهان الناس ، وأصبحت القوة الغاشمة وحدها هي وسيلة الحفاظ على الحكم أو الوصول إلى الحكم ص ١٦٦ .

لقد كان العقد فعلاً عقد الديكتاتورية ، وعقد التضيق على الصناعة الوطنية ممثلة في بنك مصر وشركاته ، وهو العقد الذي شهد تراجع الليبراليين ، الكبار إلى الكتابات الإسلامية ، ونشأة وازدهار جماعة الإخوان المسلمين ، وغيرها من الفرق الدينية ، وفي الأدب والفن كان العقد الذي شهد ازدهار الحركة الرومانسية ثم انهيارها .

ولقد وصلت هذه الأزمة إلى ذروتها في النصف الأول من عقد الأربعينات ، بحيث يمكن اعتبار هذه السنوات ، سنوات الانهيار الحاسم للمرحلة الليبرالية في الحياة المصرية . وهو انهيار كان حتمياً بحكم وجود الاستعمار والتناقضات الداخلية للقوى المسيطرة ، وهو أمر لا مجال للإقاضة فيه هنا . غير أن خضوع الوفد لتشكيل الحكومة بالتحالف مع الانجليز في ٤ فبراير ١٩٤٢ ، كان علامة بارزة لهذه التناقضات ، ومؤشراً بارزاً على هذا الانهيار .

في مثل هذا الوضع ، لم يكن أمام الجيل الجديد إلا البحث عن طريق آخر ، تمثل في حلول أكثر جذرية للقضايا الكبرى التي كان الوطن وأبنائه يعانون منها ، بدءاً من العلاقة مع الاستعمار ، وانتهاء بالموقف المتحرر من الإيقاع في الشعر ، مروراً بالاتجاه الفكري نحو الالتزام أياً كان نوعه وتوجهه . ولعل للجماعات السياسية التي شكلت منذ ذلك الحين ، وحتى ١٩٥٢ ، تمثل هذه الحلول خير تمثيل بدءاً من الإخوان المسلمين وتشكيلهم العسكري ، وانتهاء بجماعات التروتسكيين الهامشيين ، مروراً بمصر الفتاة ، ويسار الوفد والشيوعيين بمختلف جماعاتهم .

في هذا الإطار تشكل وعي شكري عياد ، في اتجاه الالتزام الاجتماعي في الفكر والأدب ، عبر انتمائه إلى جماعة الخبز والحرية ، وإنتاجه القصصي والعلمي في داخل العمل الأكاديمي أو الكتابة الصحفية .

تبلور شكري عياد في هذا الإطار ، باحثاً جاداً (ملتزماً) ومثقفاً واسع الإطلاع ومتعدد الاهتمامات . فمع معرفة واسعة بالتراث العربي القديم حققها رسالتاه للماجستير (عن نص قرآني) والدكتوراه (تحقيق الترجمات العربية لكتاب أرسطو فن الشعر ودراستها) ، تبدى الاتصال القوي بالتراث الأوربي ، الذي حققته له معرفته بثلاث لغات أوربية على الأقل ، ثم اندماج عميق في الثقافة العربية

المعاصرة إبداعاً ونقداً . وقبل كل هذا ويعدّه معرفة حميمة بالحياة المصرية المعاصرة في ريفها وحضرها ، والحياة العربية في أكثر من موقع .

لقد ساهم شكرى عياد مع أبناء جيله في تأسيس «الواقعية» في الأدب والفن، ومرادفتها «الاجتماعية» في النقد الأدبي والفكر بصفة عامة . غير أن طبيعة عياد وعمله بالجامعة ، أتاحا له بالإضافة إلى المشاركة في الكتابات الصحفية (كما في مقالاته بالهلال «القفز على الأشواك» ، وفي كتبه «الأدب في عالم متغير» ، الرؤيا المقيدة» ، «تجارب في الأدب والنقد» ، «نحن وأوربا» ، وغيرها) ، أن يخوض معارك علمية كبيرة أسس للبحث فيها بمنهج جديد وعميق ، وإن لم يكن بعيداً عن الالتزام الاجتماعي في نفس الوقت . وهذا واضح في كتبه «موسيقى الشعر العربي» و «القصة القصيرة في مصر» و «دائرة الإبداع» الذي يحاول بناء نظرية نقدية متكاملة ، تستفيد من مناهج متعددة .

إن هذه المجالات جميعاً كانت مطروقة قبل شكرى عياد ، لكن ولوجه إليها مع تعددها .. كان ولوجاً منهجياً جديداً ومختلفاً . ففي النقد العربي القديم كان هناك إسهام طه حسين ومحمد مندور . ولكن عياد جاء ليختار جذراً هاماً لهذا النقد ليغوص فيه ويحلله بعمق ويبحث آثاره على النقد العربي ، ألا وهو كتاب أرسطو فن الشعر وترجماته العربية ، ولاشك أن إسهامه في دراسة هذا الكتاب وأثره ، كان ومايزال من أهم ماكتب عن النقد العربي القديم .

ورغم أن محمد مندور كان قد نشر سنة ١٩٤٦ مقالة المهمة عن «الشعر العربي غناؤه ، إنشاده ، ووزنه» ثم تلاه إبراهيم أنيس بكتابين عن الأصوات و «موسيقى الشعر» فإن إسهام كتاب شكرى عياد «موسيقى الشعر العربي» ١٩٦٨ فاق جميع الإسهامات السابقة والمعاصرة لأنه حلل بعمق العروض العربي من زواياه المختلفة موضعاً نقائمه ومقترحاً عناصر حديثة هامة ساعدت في فهم إيقاع الشعر العربي القديم والحديث على السواء . وهنا لابد لي أن أشهد شخصياً ، أن هذا الكتاب بالذات كان أهم الكتب التي فتحت لي الآفاق الأساسية لبحوثي المتعددة في هذا المجال . والتي تبلورت في كتابي «العروض وإيقاع الشعر العربي» .

وفي كتابه «القصة القصيرة في مصر» : دراسة في تأصيل نوع أدبي .. يخرج شكرى عياد خروجاً واضحاً على النمط السائد في الكتابات السابقة عن القصة القصيرة . فهو عبر تاريخه لهذا النوع في الأدب المصري الحديث ، يؤسس لما أصبح سائداً بعد ذلك من فهم للعلاقة بين الخصائص المميزة للنوع الأدبي

والعلاقات الاجتماعية التي تنتجها وتحتاج إليه .

أما عمله الطموح «دائرة الإبداع» بأجزائه الثلاثة ، فقد كان يهدف كما قلنا- إلى إنتاج نظرية نقدية شاملة تعين الدارس على فهم ودراسة الأدب من جميع زواياه ، غير أن هذا الكتاب ، ربما بسبب طموحه المشار إليه ، لم يرق . من وجهة نظري إلى أصالة الدراسات السابقة لعياد ، وذلك راجع إلى الجمع بين أكثر من منهج نقدي في إهاب واحد .

إن شكرى عياد في هذا الكتاب ، وفي كتاباته اللاحقة ، يتأبى على التصنيف في إطار مدرسة فكرية ، أو نقدية بعينها . ويستطيع القارئ أن يكتشف في هذه الأعمال مجموعة من العناصر المتجاوبة أحياناً ، والمتجاورة في أحيان أخرى . فالأصول الفنية للعمل (سواء كان إبداعياً أو نقدياً) كانت دائماً موضع الاهتمام الأول . وفي دراسة هذه الأصول يوظف شكرى عياد حساسيته الإبداعية وثقافته الواسعة بامتياز . ومع هذه الأصول اهتمام واضح بالتفسير الاجتماعي في بعض الأحيان ، وبما أسماه التفسير الحضاري في أحيان أخرى ، بالإضافة إلى المنحى الأسلوبى البارز في «دائرة الإبداع» .

أن هذا التعدد في التوجهات يمكن أن يثرى الناقد والمفكر إذا لم يبق في إطار التجاور الذي نشعر به أحياناً في كتابات عياد العلمية والفكرية والتجاور يؤدي إلى التناقض الذي تعود جذوره إلى سنوات التكوين الأولى كما أشرنا ، وتتبدى في الشعارات التي يتبناها في مقالاته السيرة ، فهو أحياناً اشتراكي ، وأحياناً علماني ، وأحياناً إسلامي (بالمعنى الحضاري) .

وهو يدعو في شبابه وكهولته إلى إغلاق الجامعة والنزول إلى القرى لمحو الأمية ، ثم يترك الجامعة ليسافر إلى بلدان عربية في إعارات طويلة وهو من كبار الدعاة للتجديد ، وفي بعض مقالاته دعوة إلى العودة إلى القديم (راجع نحن وأوروبا بالذات) إن هذه التناقضات ، هي تناقضات جيل كامل ، وقد كانت نتاجاً طبيعياً للشروط الاجتماعية والسياسية والفكرية التي نشأ فيها وعاش غير أن شكرى عياد يظل من أقل أبناء هذا الجيل تناقضاً كما أنه يتميز عن معظمهم بأنه ظل بعيداً عن شهوة السلطة والولاء لها وإذا كان الكثيرون من هذا الجيل وغيره قد غيروا من ولاءاتهم الفكرية والنقدية ومذاهبهم تمشياً مع توجهات السلطات المختلفة التي تعاقبت على حكمنا ، فإن تناقضات شكرى عياد هي تناقضات أو تحولات نبيلة لأنها نابعة عن مثقف أصيل وعن معاناة عميقة للتباس تاريخي

خاص . ولذلك فقد أصبح شكرى عياد مثلاً نادراً في حياتنا المعاصرة ، ولعل معاناته وحرصه على إصدار «نداء» أن تكون مؤشراً واضحاً على هذه الندرة .

منذ أوائل الثمانينات ، وحين فتح شكرى عياد صالون بيته للقاء الثلاثاء بعد رحيل عبدالعزیز الأهواني . كان دائماً يلح في الدعوة إلى إنشاء مؤسسات مستقلة بعد أن ثبت فشل مؤسسات الدولة المتتابع في إنجاز المهام المطلوبة لمستقبل الوطن والمواطنين فكان يدعو إلى إنشاء مدارس مستقلة تقوم على مناهج علمية وطنية رصينة تؤهل تعليم الأطفال من أجل المستقبل ، ولكن لأن هذا المشروع كان طموحاً وأكبر من كل ما خصصه شكرى عياد من ماله للمشروع ، فلم يكن ممكناً العمل فيه وهنا جاء مشروع النداء كمُنبر ثقافي مستقل تصدر عنه صحيفة أو مجلة تستطيع أن تنطق بصوت الحق والعدالة والتقدم دون تزيف لمصلحة فرد أو سلطة ، منبر يسعى إلى جمع أصوات المثقفين الوطنيين المشتتة والمتباعدة ولاشك أن شكرى عياد قد وضع يده بهذا المشروع على المنطلق الصحيح لعلاج أزمة المثقفين وللقيام بدورهم الطبيعي في المجتمع ورغم كل ما بذله شكرى عياد من مال وجهد صبور ودءوب مع مجموعة من المثقفين الشرفاء ، فإن العقبات الإدارية قد حالت دون إصدار المجلة أو الصحيفة بغير مبرر واضح ، إلا إذا كان مرفوضاً أن يساهم المواطنون بأي شكل من الأشكال مساهمة مستقلة في ثقافة الوطن أو سياسته .

الآن وقد رحل شكرى عياد هل يرحل معه حلمه ، حلمنا بالعمل المستقل أرجو ألا يحدث وتقديرى أن دروس عياد الأساسية : الصدق مع النفس ومع الآخرين والدأب على العمل ، والإصرار على تحقيق الحلم مهما كانت العقبات هي الدروس التي يمكنها أن تساعدنا على تحقيق هذا الحلم .

عبد العزيز الأهواني 

عبد العزيز الأهوانى

عبد العزيز الأهوانى ونظرية الثقافة

لم يكن عبد العزيز الأهوانى عالماً اجتماعياً ، بل كان عالماً فى الدراسات الأدبية ومثقفاً مارس الدور النضالى الطبيعى للمثقف . فى هذا الضوء فإنه لم يقصد إلى إخلاص دراسة مستقلة لنظرية الثقافة ماهيتها ووظيفتها ، وإنما عالج هذه النظرية - إذا جاز لنا اعتبارها كذلك كما ستحاول الدراسة أن توضح - فى ثنايا دراساته التى كتبها ضمن كتابه «أزمة الوحدة العربية» (١) والتى نشرت فى الفترة من ١٩٦٦ إلى ١٩٧٢ . والتى كان همه الأساسى فيها أن يصف ويحلل - عبر خبرته كعالم ومثقف - أزمة الوحدة العربية ، وأن يساعد فى رسم الطريق إلى إزالة هذه الأزمة وتحقيق الوحدة . وفى هذا الطريق ، كما هو واضح من الكتاب وكما كان واضحاً فى فكرة الذى نعرفه ولم ينشر للأسف الشديد ، تحتل الثقافة دوراً بارزاً .

(١)

ترد محاولة تحديد الثقافة فى الكتاب ثلاث مرات . هى كما يلى :

- «إن الثقافة ليست مقصورة على اللغة بأدابها الفصيحة والعامية ، بل إنها لتشمل الفنون كلها تشكيلية وتعبيرية ، كما تضم ما هو موروث من عادات وتقاليد وأعمال» ص ٥٤

- «هى «حصيلة مركبة للغة والتاريخ وفروع المعرفة» ص ٦٥

- «هى «الدين واللغة والعادات والسلوك والعلاقات الاجتماعية» . ص ٢٠٣

فى هذه المجالات الثلاثة لا نجد تعريفاً اصطلاحياً أى «تحديد المفهوم الكلى

بذكر خصائصه ومميزاته،^(٢) بقدر ما نجد محاولة لحصر العناصر التي تندرج في إطار الثقافة . مما يشير إلى أن الهم الأكاديمي لم يكن الأساس في هذه الدراسات بقدر ما كان الهم العملي الذي يسعى إلى الفهم والإفهام وصولاً إلى تحديد الأزمة وطريق تجاوزها .

فإذا حاولنا أن نحصر - مع الأهواني - هذه العناصر ، وجدنا أن النصوص الثلاثة تتفق بشأن عناصر : اللغة والآداب والفنون والعادات والتقاليد والسلوك والعلاقات الاجتماعية ، ويضاف إليها التاريخ وفروع المعرفة في النص الثاني ، والدين في الموضوع الثالث . هذه الإضافات لا تناقض المتفق عليه بقدر ما تستكملة أو توضحه أحياناً . وهذا ما يتضح على نحو عملي في نصه الذي يحدد فيه عناصر الثقافة العربية قبل الإسلام . يقول :

«إن الثقافة العربية قبل ظهور الإسلام كانت تتمثل في الشعر العربي بقصيده ورجزه ، وكانت تتمثل في روايات شفوية شبه محفوظة عن أيام العرب وأنسابهم وأخبار قبائلهم وذكريات حوادثهم وهجراتهم وصلاتهم بالأمم من حولهم ، كما ضم تراثهم هذا قدراً من الأمثال والحكايات والخرافات ، وهو فوق ذلك يعبر قولاً وعملاً عن المثل العربية العليا والشمال التي اعتزوا بها من شجاعة وكرم وحماية للجار وأنفة من الاستعباد» [ص ٥٦ - ٥٧ ، ص ٥٩]

وبصرف النظر عن استخدام مصطلحات محل أخرى أحياناً ، فإن المعنى هنا متفق مع العناصر التي سبق رصدها . والمهم هنا أن ثمة خاصية هامة في هذا التحديد هي أنه لا يقتصر على الجوانب الروحية في الحياة ، كما تذهب بعض المدارس^(٣) وإنما يمتد ليشمل النواحي العملية أيضاً . كذلك فإن هذا التصنيف يتضمن الجوانب الثقافية الشعبية وليس الفصيحة فقط . ورغم أنه في موضع آخر يقول «إن العربية لغة ثقافة» (ص ٤٦) ، فإنه لا يعتبر العامية نقياً للفصحى كما سنحاول أن نوضح فيما بعد .

وبالإضافة إلى مصطلح الثقافة يستخدم الأهواني بمعنى مرادف أحياناً ، مصطلح الحضارة الذي يشمل جوانب النشاط الفكري والفني المختلفة ، ويضم أيضاً التراث الشعبي بكل مظاهره، (ص ٢١٩) . لكننا نجد ، في أحيان أخرى ، استخدامات تميز المصطلحين . فهو يستخدم الثقافة موصوفة بمنطقة معينة من العالم كأن يقول الثقافة العربية أو الثقافة الأوربية ، في الوقت الذي رفض فيه بحزم فكرة وجود أكثر من حضارة واحدة إنسانية تمر بمراحل متعاقبة

(ص ١٣٢ مثلاً) . غير أنه في مواضع أخرى يستخدم مصطلح (حضارات) للدلالة على الحضارات القديمة : الفرعونية والآشورية والبابلية (ص ٥٣) ، كما يستخدم مصطلح «نماذج حضارية في مواضع أخرى أيضاً (ص ٢٦٩) .

ونستطيع - هنا - أن نلاحظ أن التفرقة الأولى بين الثقافة والحضارة متفقة تماماً مع التفرقة الشائعة في المعاجم الأوربية . غير أن هذه التفرقة لا تستمر عند الأهوانى حتى النهاية ، فنراه يتراجع عنها فيما يختص بالحضارات القديمة ، مما يشي بقلق مفهومي ، لا أظن أنه كان بعيداً عن الصراع الفكري الذي كان يمر بداخله كما قد نلاحظ فيما بعد .

يولي الأهوانى بعض عناصر الثقافة أهمية في المعالجة التفصيلية على غيره من العناصر ، وذلك راجع إلى أهمية تلك العناصر في المبحث الأساسي الذي تدور حوله المقالات موضع الدراسة ألا وهو الوحدة والقومية العربية . ومن هنا يأتي «اللغة» في المقدمة ، فهي «العنصر الأساسي في القومية» ص ٣٢ ، واللغة العربية [فضلاً عن أنها السمة المميزة للمواطنين العرب بالقياس إلى جيرانهم من أبناء الأوطان الأخرى ، وزيادة على أنها وسيلة التفاهم بين هؤلاء المواطنين ، تضم أهم جانبي من جوانب التراث الثقافي أو الفكري أو الأدبي الذي خلقه أبناء الأمة العربية على إختلاف البيئات والعصور] ص ٥٢

إن أهمية اللغة العربية لا تنبع من كونها عربية ، بل هي أهمية اللغة بصفة عامة للإنسان : [إن الوظيفة الأولية البسيطة للغة ، هي أنها أداة للتعامل اليومي بين أصحابها في مجال التعبير والتفاهم . فدورها في عالم الأفكار يشبه دور النقود في عالم التبادل الاقتصادي . ولكن خطورة اللغة لا تجئ فقط من هذه الوظيفة الأولية البسيطة التي تعتبر امتداداً أو تكميلاً لوسائل التفاهم بالإشارة والحركة اليدوية ، وإنما تجئ من أنها تبلور المشاعر في ألفاظ وتراكيب . إن المشاعر الإنسانية والعواطف أشبه ما تكون بالضباب المتناثر المبعثر حتى تبلورها اللغة فتتضح هذه المشاعر وتتركز بعد غموض وتناثر . ثم يتجاوز دور اللغة حدود هذه البلورة فيما يتصل باللفظ والتركييب إلى حدود أبعد منها هي تنظيم التفكير وضبطه وربط أطرافه في تسلسل منطقي رياضي .] ص ٣٦ - ٣٧ .

وهنا نلاحظ أن الأهوانى يعي دوراً متميزاً للغة وهو الخاص بدورها في تنظيم التفكير . في الوقت الذي اعتاد فيه الدارسون التركيز على وظائف اللغة الخاصة بنقل الأفكار والتبليغ أو تبادل المعلومات أو حفظها دون إعطاء أهمية

مادية لدور اللغة الخلاق في تنمية الأفكار وبلورة المشاعر . وهنا نجد أن الأهواني يذكره للجانبين يفكر تفكيراً جدلياً بخصوص وظيفة اللغة دون أن يقول ذلك بصراحة .

إن اللغة والفكر يتبادلان العمل والتأثير ، دون تمييز أحدهما على الآخر كما تفعل بعض المدارس . وهذا الملمح الجدلي في تفكير الأهواني يقودنا إلى نظريته للغة باعتبارها كياناً حياً متطوراً ، فـ [لقد عرف القدماء والمحدثون على السواء أن اللفظ الواحد يختلف مدلوله الاصطلاحي بين مدرسة ثقافية ومدرسة أخرى في المدينة الواحدة وفي العصر الواحد ، كما عرفوا أن مدلول اللفظ يختلف باختلاف العصور الزمنية تبعاً للتطور الاجتماعي والثقافي ، وتأثراً بالثقافات الأجنبية التي تحتك بالثقافة القومية . وقد لاحظ القدماء فيما يتصل باللغة العربية أن لأهل البادية ألفاظاً تختلف عن ألفاظ أهل الحضر . فضلاً عن أن اللفظ الواحد يختلف مدلولاً بين الجماعتين] ص ٣٤ - ٣٥ .

وفي إطار فهمه ، لقانون التطور اللغوي يقيم الأهواني نظريته بخصوص اللهجات العامية وهي في الواقع نظرية متميزة تعتمد على رفض القانون التقليدي الذي كان يحتم (انشعاب اللغة الموحدة إلى لغات عديدة) . فهو يرى أن هذا القانون ليس مطرداً ، وأن حدوث الانشعاب في اللاتينية مثلاً [كان وليد ملابسات وظروف قديمة زالت في العصر الحاضر فزالت تبعاً لذلك الحتمية المفترضة للقانون . لقد حل تطور اللغة الموحدة في العصر الحاضر محل الموت والانشعاب في العصور القديمة] ص ٤٤

وهو يرى أن نشأة اللهجات إنما هي أمر طبيعي ، وليس انحرافاً ينبغي محاربته [فالكتابة في ذاتها تستتبع حتماً قيام لغة عامية . والمجتمع الأمي الذي يجهل الكتابة لا يكاد يعرف الازدواج اللغوي . أما المجتمع المثقف فلا بد أن يعرفه] ص ٤٠ .

[وعلى ضوء هذه الحقيقة يتحدد موقفنا من اللهجات العامية . فلا ينبغي أن ننظر إلى وجودها نظرة هلع وخوف . فإن وجودها وقيامها بجانب العربية أمر طبيعي ، وتفاعلها المستمر الدائم مع العربية يقرب هذه العامية منها ويرفع مستواها ، ويكسب العربية في الوقت نفسه نشاطاً وتطوراً وحيوية . تبعاً لذلك فالوضع الحقيقي فيما بين العربية والعامية ليس القضاء على العامية ومحاربتها وإنما القضاء على الأمية ومحاربتها] ص ٤٥ .

إن التناقض ليس بين الفصحى والعاميات ، وإنما التناقض بين المستوى الثقافي الذي ينبغي أن يكون والامية المنتشرة . ولاشك أن هذا التناقض ينعكس على الوضع اللغوي ، ولكن محاربه لا ينبغي أن تأتي من أعلى ، وإنما من الجذور والأسباب الحقيقية . وهذا موقف جدلي تقدمي لاشك في ذلك . تكمن جدليته في إدراك النشأة الضرورية للعاميات ، باعتبارها نقيضاً ملازماً للغة المكتوبة ، وفي إدراك التفاعل والصراع والتطور المستمر بين المستويين أو المستويات . تكمن تقدميته في جدليته وفي وقوفه موقفا موضوعياً من اللهجات التي كانت تتعرض لهجوم عنيف باعتبارها ضد القومية وضد الوحدة وضد الإسلام . ها هو واحد من أبرز دعاة الوحدة ومن أكثر الحريصين على العربية يكشف الأسس العلمية للقضية ، وسوف يكون موقفنا تزيدياً منا إذا طالبناه بأن يطرح القضية على أرضية أخرى تدرك الصراع اللغوي الذي خاضته العربية مع المجتمعات التي دخلها الإسلام ، أو أن يقوم بمحاولة ندعو إليها بإلحاح لدراسة الصلة بين هذه العاميات ، واللغات الوطنية السابقة على دخول العربية إلى هذه البلدان كالبطية مثلاً .

وينتقل الأهواني بهذا الموقف من اللغة إلى الأدب بشقية الفصحى والشعبية ، محاولاً أن يجد حلقة وصل بينهما ، ومدافعاً عن الشق الثاني : يقول [إن ما نسميه بالأدب الشعبي أو العامي ، ممثلاً فيما وصل إلينا من سير شعبية ومن مجموعات قصصية مدونة لم يكتب كله في لهجات عامية بالمعنى الدقيق ، وإنما هو مكتوب في لغة عربية موحدة لا تختلف كثيراً عن لغة المؤلفات التاريخية والدينية التي عاصرتة . ولعل لغة هذا الأدب أن تكون حسب مقاييس اللغة الكلاسيكية ، أرقى من بعض الكتب المترجمة أو المؤلفة في العصر الحاضر ، وخاصة القصص والروايات] ومرة أخرى يرد الأمور إلى جذورها فيقول [ولم يجئ إهمال القدماء لهذا الأدب الشعبي واحتكارهم له من ناحية لغته التي كتب فيها بقدر ما جاء من فكرة التعالي لديهم عن ما هو شعبي عامي من ناحية الثقافة . فقضية الخاصة والعامية وارتباطها بالوظائف والمهن وبالطبقات الاجتماعية هي التي كانت في تلك العصور مصدر الأفكار والاعتراف] ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

إن الجذر هنا - هذه المرة - جذر طبقي واضح ، فالطبقات المسيطرة هي التي كانت تحتقر الأدب الشعبي نظراً لمصلحتها (أو بمعنى أصح عدم وجود مصلحة لها فيه) راجع نفس الصفحة .

وإذا كان الأمر كذلك في العصور القديمة ، فإن الأهواني يرى أن هذا الأمر قد تغير في العصر الحاضر حيث يدرس الأدب الشعبي ، وحيث أن الفنان قد

أصبح [لا يلتصق الحماية من طبقة حاكمة أو جماعة معينة ، وإنما اتجه إلى الجمهور الكبير أو إلى من يمثلون هذا الجمهور الكبير ، وإن كانوا قلة ، على أساس آخر هو رهافة الذوق ورقة الإحساس والامتياز الثقافي ، باعتبار أن رسالته هي ما ذكرناه من أنها رأى في الحياة وموقف منها وبحث عن الحقيقة وسعى للظفر بها] ص ٢٢٧ - ٢٢٨

وصحيح بالطبع أن علاقة الأديب والفنان بجمهوره أصبحت مختلفة اختلافاً بيناً في العصر الحديث ، غير أن هذا لا يبرر لنا القول بأن وظيفة الأدب في العصور السابقة لم تكن تتضمن رأياً في الحياة أو موقفاً منها وبحثاً عن الحقيقة ، هذا إلا إذا كان الحديث عن الماضي ينصب على العصور الوسطى ، ومع ذلك فإن الأدب الشعبي في هذه العصور كان بالفعل يتمسك بهذا الوظيفة وإن لم تكن فردية بقدر ما كانت بحثاً عن الحقيقة وتعبيراً عن موقف من الحياة ، وهذا ما جعلنا نختلف أيضاً مع النص التالي للأهواني [إن الأديب في العصر الحاضر حين نزع عن نفسه فكرة التسلية والترفيه ، جعل لإنتاجه رسالة ودوراً إيجابياً في الكشف عن النفس الإنسانية والنفاذ إلى أسرارها وأغوارها البعيدة ، وحين جعل مهمته تعميق الشعور بالحياة والتفطن إلى ما هو خفي من العواطف والمشاعر ، وإبراز ذلك كله من شأنه أن يزيد الإنسان معرفة بنفسه وإدراكاً للحياة من حوله ، ويفتح قلبه على دنيا الناس الذين يعيش معهم ويقوم التعاطف بينه وبينهم ، بل وربما جاز لنا هنا أن نضيف : ويفتح أمام الإنسانية آفاقاً جديدة من الرقي والتقدم . تقول مادام الأديب يرى أن تلك هي مهمته وأنها رسالة فنه فقد أقحم نفسه ولا بد في مجال واسع ، وهو مجال السياسة بالمعنى الذي بيناه ، وقد أصبح ملتزماً بمعنى من المعاني ، أراد لنفسه هذا الالتزام أو لم يردده ، تنبه له أو لم يتنبه .] ص ٢٢٨ .

هنا نلاحظ تسلسلاً منطقياً يربط بين وظيفة الأدب والتزامه ، وإن كان الالتزام هنا يخرج عن الحدود الاصطلاحية المتعارف عليها ، إلى معنى أوسع يمكن ترجمته للالتزام بترجمة أيولوجية طبقته ، وليس الالتزام بقضايا الإنسان والتقدم .

وهنا أيضاً سنجد بعض التناقضات الطفيفة التي تعكس قدراً من التبسيط في مجال فهم الأدب ، وهي تناقضات نجد جذورها ، وإمتداداتها في فهم ماهية الأدب ، والذي يتبين من قوله : [والأديب من أسرة الفنون أقرب أبنائها استجابة

لهذا الشعور ، لأنه يستخدم في التعبير عن نفسه وتصوير ما حوله وإعلان رأيه أداة اللغة ، وهي أداة ليس فيها التجريد الموسيقي ، وهي أقرب من أداة التلوين والتشكيل إلى أن نفرق فيها بين الشكل والمضمون . وهذه التفرقة تكمن في النظر إلى مضمون الأدب مستقلاً أو شبه مستقل عن صياغته أو شكله . وتتيح بذلك الحكم على التفكير السياسي بالمعنى الواسع الذي ذكرناه ..

ولا عبرة باختلاف الأشكال والأساليب والمستويات ، فإذا كانت السياسية تعبيراً عن الظاهر ، فليس ما يمنع أن يقابلها الأدب فيكون تعبيراً عن الباطن ، أو كانت السياسية توجيهاً مباشراً ، كان الأدب رمزاً وإيحاءً ، أو عنيت السياسية بالأحداث اليومية ، فغاية الأدب بما وراء الحدث اليومي من دلالات .

بقيت مسألة أخرى هي أن الأدب فن له تراثه وقيمه الجمالية ومعاييره الفنية ، لا بد من شروط وخصائص يشتمل عليها الانتاج الأدبي لكي يدخل في عالم الأدب ، وليكون جديراً بالانتماء إلى أسرة الفنون . فإذا لم تتوفر له هذه الشروط لم يكن أدباً ولم يشفع له أن يكون يساراً أو يمينا[. ص ٢٢٩ - ٢٣٠

إن التناقض هنا يكمن في قضية الفصل بين الشكل والمضمون ، ثم في إعطاء الأهمية للمضمون أولاً ثم سحبها منه تماماً بعد ذلك ، وأخيراً في فهم الأدب باعتباره تعبيراً عن الباطن ، وتلك رده إلى شكل من أشكال الرومانسية في فهم الأدب .

والعنصر الأخير الذي يعطيه الدكتور الأهواني أهمية من بين عناصر الثقافة هو عنصر الدين أو بمعنى أصح التدين ، لأن الدين لديه يتخذ معنى مختلفاً شديد الأهمية فيما يختص بموضوع بحثه ، وأعتقد أن فتح به أفقاً جديداً للفكر الديني امتدت آثاره بعد ذلك لدى الدارسين المتخصصين . فالدين عنده ليس هو [الدين المذهب نظري وعملي عند علماء الدين] وإنما هو التدين عند الجماهير الذي [لا يقف عند حدود النصوص الدينية ، ممثلة في كتب العقائد والفقه التي دونها العلماء واستخرجوها من مصادرها المعروفة ، وإنما تجاوز ذلك فاشتمل على موروثة شعبية من كل صوب ، عبر العصور التاريخية الطويلة التي مرت بهذه المنطقة ، والحضارات القديمة التي تعاقبت عليها ، والاختلاط الذي تم بين شعوب المنطقة وغيرها من شعوب مناطق أخرى بعيدة وقريبة . وكل هذه الموروثة الشعبية القديمة ارتدت أثواباً جديدة وتسللت داخل الإطار الديني ، واحتلت أماكن فيه واختلطت بغيرها ، فأصبحت في أذهان العامة جزءاً من الدين] ص ١٨٣

[وبذلك صار الدين في أذهان العامة منظومة كبرى يجدون فيها تفسيراً لكل شيء صغراً أم كبيراً ، قرب أم بعداً] ص ١٨٤

وبهذا المعنى الأخير يصبح الدين قريباً من مصطلح آخر لديه هو القيم الروحية التي يرى أنها ليس من الضروري [أن تكون تحت عنوان المسميات الدينية ، فالالتزام الخلقي قبل الأفراد وقبل الجماعات وما يدخل تحت هذا الالتزام من صفات الصدق والوفاء ، والشعور بالمسؤولية وآداء الواجب ، والتعاطف مع الجماعة والتفاني في خدمتها ، وما إلى ذلك ، قيم روحية حتى وإن لم تصدر عن شعور ديني ، أو توضع في إطار المصطلحات الدينية .

إن ما يتجاوز الحاجات الجسدية أو المتع المادية عند الأفراد أو الجماعات من احترام شديد للتفكير العقلي والجهد العلمي على اختلاف الميادين ، ومن شغف بالفنون على تعدد صورها ، ومن عشق لما هو جميل ونبيل ، ومن تطلع نحو مستقبل أفضل ، ومن نضال في استكشاف أسرار الكون والحياة إلى سائر هذه القيم الإنسانية الرفيعة ، تعتبر كلها قيماً روحية ، وإن لم يحفز أصحابها عليها مبدءاً أو غاية دينية ، وإن لم توضع تحت شعار ديني .] ص ٧١٣

ومع هذا الفهم الأخير نقترح مما يمكن أن نسميه الفهم العلماني للدين ، وإن كان يتخذ لديه الصبغة الاجتماعية وليس الطابع الفردي . وهذا ما يجعلنا نشعر باقتراب نفس الفهم من مفهوم آخر هو مفهوم القانون الوضعي الذي [إذا بلغ احترامه . عند الجماعة التي ارتضته وشاركت في وضعه حد الاقتناع به ، قام هذا القانون الوضعي بنفس الدور الذي يقوم به التكليف الديني أو الشرعي ، فأصبح وازعاً باطنياً كما هو امتثال خارجي ، وكان حكم المطيعين والمخالفين في الحالتين واحداً] ص ٢٧٤ .

ومن خلال هذا التدرج في المفاهيم الذي رأيناه ، نكتشف وضع الدين [بالمعنى التديني] عند عبد العزيز الأهواني ، فهو تصور للعالم خاضع لتطورات الحياة ، وتستطيع العلوم والتطور المادي أن تقضي على الجوانب الخرافية والمتخلفة فيه وهذا أمر حتمي (ص ١٨٥) ، ويبقى منه ما يتفق المجتمع على صلاحيته وهذا أقرب للمفهوم الأخير ، مفهوم القانون الوضعي . ذلك أن الصراع اليوم - كما كان يتصور ، تبعاً لفكره التنويري - لم يعد دينياً ، فالقضية اليوم [قضية الحياة الاجتماعية والسياسية ، قضية اليمين واليسار أو الاشتراكية والرأسمالية]

إن ما كان يهم الأهواني في معالجته لعناصر الثقافة (وخاصة اللغة والأدب

والدين) هو معناها العميق الذي يجمع البشر ولا يفرق بينهم ، والذي يساعد على الرقى والتقدم ، ومن هنا فإن الصراع الديني ليس هو الأساس في العصر الحديث الذي حل فيه القانون ، الوضعي ، والقيم الروحية ، الانسانية ، محل الدين بالمعنى التقليدي ، وهذا ما يؤسس موقفه العقلاني ، الإنساني ، في مواجهة غلاة القوميين ، ويميزه قومياً مختلفاً عن غيره .

* * *

(٣)

خاض عبد العزيز الأهواني صراعاً فكرياً خصباً مع فريقين من المفكرين المصريين والعرب . أما الفريق الأول فهو أنصار فكرة المصرية ، وأما الفريق الثاني فهو أنصار فكرة العروبة ، الصراع قائم على نقد حجج الفريقين ، والتي تلتقى في محاولة إيجاد أصول حضارية ثابتة للمصريين أو العرب تميزهم عن بقية شعوب الأرض . والدعوة إلى اعتماد هذه الأصول أساساً تبنى عليه الحضارة المعاصرة المصرية أو العربية . والدكتور الأهواني يدرك هذا الخيط المشترك بين الفريقين ، ويوجه نقده لهما ، مهتما بقضيتين أساسيتين :

الأولى هي تثبيت الخصائص الحضارية المرحلية ، وتعميمها دون نظر إلى ما يطرأ عليها من تغير بفعل التطور التاريخي .

والثانية هي تجاهل الأساس المادي للحضارات .

فبالنسبة للقضية الثانية نجده ينقد المصريين الذي يعتمدون على الصفات البيئية والجغرافية في تبين أهمية مصر فيقول مثلاً :

لثم تطلعت (المصرية) إلى السماء الزرقاء الصافية ونسبت إليها انبساط الطبع المصري وميله إلى المرح والفكاهة وتأثيره في فن العمارة المصرية ، ولم تلتفت إلى أن سماء الوطن العربي كله زرقاء خالية من الغيوم

وقد خلعت المصرية على النهر قدسية استوحيتها من الأساطير وأبت إلا أن تمدّها إلى العصر الحاضر ، ولعلها جعلت من فيضانه وانحساره تنغيماً ولد في قلوب المصريين الشغف بالموسيقى أو تلحين القرآن في التلاوة . ولم تظن إلى أن القدسية القديمة كان مصدرها الجهل ، وتبددت حين عرفت منابع النيل وأصول فيضانه وأن الفلاح المصري المعاصر لم يخطر بباله شيء مما يقولون وهو ينتفع بماء النهر [ص ١٢ وراجع أيضاً ص ١٧ ، ص ٢٧٥ .

ويقول عن العربيين :

[ونحن نعتقد أن الأصل أو الأصول العاطفية التي استندت إليها المصرية واعتمدت عليها هي نفسها التي تعتمد عليها فكرة رسالة العروبة في الحضارة الانسانية أو في الوجود العالمي . وإن اختلفت الألفاظ والصيغ .] ص ٨٤ .

إن عبد العزيز الأهواني لا ينكر أهمية العوامل البيئية في صنع التاريخ ، ولكنه يرى أن بعض هذه العوامل أكثر أهمية من العوامل الأخرى [ربما كان أصح ما تحكم به على مدى تأثير البيئة الجغرافية من الناحية الاجتماعية والحضارية أن يكون ذلك من وجهة النظر المتصلة بالثروة والانتاج . فهناك البيئة الرعوية ثم الزراعية ثم تحول هذه إلى تجارية وصناعية خلق أنماطاً من الحضارة تتابعت زمنياً في البيئة الواحدة أو تعاصرت في البيئات المختلفة باختلاف أساليب العيش هذه . ومن هنا قام ويقوم التشابه الواضح الجلي من الناحية الاقتصادية بين مجتمعات الفلاحين في شرق الأرض وغربها ، وبين مجتمعات الرعاة في الجنوب والشمال . وبين مجتمعات التجار قديماً وحديثاً ، وبين مجتمعات الصناع في العصر الحاضر] (ص ١١) وراجع حول هذه الفكرة أيضاً ص ١٨٥ وأيضاً (ص ١٥٦-١٥٩) .

هنا نلاحظ أنه فيما يختص بنشأة الحضارات فإن المفسر الأساسي ينبغي أن يكون العامل الاقتصادي أو ما يسمى بالبنية التحتية الذي بناء عليه تقوم الحضارة وتأخذ خصائصها ، وهذا ما يقودنا إلى القضية الثانية ، يقول الأهواني :

أما بالنسبة للقضية الثانية فهو يقول ناقداً :

[إن مصر في إصطلاحهم قد (مصرت) كل من دخل إليها من فاتحين ، وقد صبغت الأديان التي جاءت بها بصبغة مصرية خاصة ، لا نظير لها في الأقطار التي تشاركها في الدين . فكأن هنالك إسلاماً مصرياً ومسيحية مصرية تلتقي مع وحدانية اخناتون والديانات المصرية القديمة ، ولا عبرة بالأشكال الخارجية ، وإنما العبرة بالجوهر الثابت ، وكذلك القول فيما يتصل بالأدب على اختلاف اللغات ، وبالفن على اختلاف الأشكال . لقد صارت القضية فيما يتصل بالمعرفة تشبه قضية الحقيقة الالهية عند القائلين بوحدة الوجود . حقيقة أزلية تتجلى في مظاهر شتى وفي صور متعددة ولكنها حقيقة واحدة

وهذا الاتجاه يفضي منطقياً إلى القول برسالة خاصة نظمها إرادة كونية أو

بشرية بمثل هذا الأوطان .

إننا نسلم بأن التاريخ عنصر من عناصر القومية وأنه عنصر جوهري فيها ، وإنما تجيء أهميته لا من مجرد الأحداث التاريخية وحدها ، وإنما من طريقة فهم هذه الأحداث حين تدون ، ومن تفسيرها وتأويلها حين تكتب وتدرس [ص ١٦ - ١٧ .

ورغم أن بعض هذا الكلام يتناقض مع ما سبق للأهوانى أن قرره من أهمية الآثار التي يتركها التفاعل مع الثقافة الشعبية ذات الأصول المحلية واللهجات العامية ، ربما لم يلتفت إليه ، لأنه كان - هنا - مشغولاً بتأسيس فهمه الخاص والمتميز للتاريخ .

إن التاريخ عند عبد العزيز الأهوانى [في معناه العام ليس إلا سلسلة من الأحداث التي تعاقبت زمنياً على السكان في رقعة من الأرض . ليست لهذه الأحداث قيمة في ذاتها ، وإنما قيمتها فيها تتركه من آثار معنوية أو مادية] ص ١٩ ف [التاريخ لا يعيد نفسه ، وإنما هو خلق جديد] ص ٢٢ و [كل تاريخ هو تاريخ معاصر] ص ٢٠

وبناء على هذه المقولات التأسيسية تنبنى نظرية هامة لعبد العزيز الأهوانى فيما يختص بالموقف من التراث وبالموقف من الحياة المعاصرة . وأيضاً بمفهومه عن الوحدة العربية المنشودة . إن الماضي ليس هو المؤسس للحاضر كما اعتدنا القول ، بل إن العكس هو الصحيح - من منظور الأهوانى - [إن الحاضر اذا التفت إلى الماضي لم يبصر فيه إلا ما يريده لواقعه الحى ، وكلما تغير هذا الواقع الحى تغير معه وجه الماضي . أو انكشفت من هذا الماضي الوجوه التي يريدها الحاضر . وإذا فتش الجيل الحاضر في تركة معطلة مخزونة تركها الاسلاف اجتذب منها ما يلائمه وينفعه ويفيده في حاضره ومستقبله ، وترك في الأركان المظلمة بقية التراث يعبث به الصداً ويتراكم عليه التراب ، فللحاضر الحرية في اختيار ما يشاء من الماضي ، وله الحرية في تفجير هذا الماضي على كل ما يشتهى ، وفي هذا ما يؤكد سلطان الحاضر على الماضي] ص ١٤٢

نحن إذن الذين نصلع التراث ، وإن كان هو يصنعنا . فبينما [التراث القديم حتى في المجتمع المتحضر الحديث في الوطن العربى لا تزال تكمن أجزاء منه في بعض الأركان المظلمة في النفس العربية ، لأن التخصص العلمى في العصر الحاضر لا يتيح لهؤلاء المتخصصين من أطباء ومهندسين وعلماء أن يجدوا

الفرصة المواتية للنظر في تلك الزوايا التي ترسبت فيها هذه المشاعر منذ أيام الطفولة والصبا الباكر [....] ص ٦٣ ، وراجع أيضاً ص ٥٣-٥٤ نجد أنه قد بقي [ما بقي من التراث الحي حياً لأنه متجدد الميلاد أبداً ، واستمر ما استمر من الماضي لأنه حاضر دائم قبل أن يكون ماضياً .. فإذا ما أعدنا النظر ورددناه . وإذا استنبطنا هذه الظواهر التي نعتقد أنها من صنع القدماء ، انكشفت لنا حقيقة أخرى أو وجه آخر للحقيقة ، وهي أننا نحن الصانعون لها ، وانها إنما ظلت حية لأننا نمدّها بالحياة كل يوم ، كالنار يقدم لها الوقود الجديد فتبقى مشتعلة ، وإنما المشتعل هو آخر الوقود ، أما أوله فقد صار رماداً منذ زمن بعيداً ص ١٤١ .

إننا هنا نلمح عنصرين هامين يميزان تفكير الأهوانى في هذه النقطة . الأولى أنه يدرك جيداً جدلية العلاقة بين البقايا التراثية (الماضى) والحاضر المعاصر ، فبينما يشترك التراث في صنع الحاضر ببقاياه ، يشترك الحاضر في صنع الماضي بالإختيار منه . وهنا تأتى النقطة الثانية التي يمكننا إعادة صياغتها على النحو التالى . إن البقايا التراثية تبقى لأننا نريد لها أن تبقى . أو بمعنى أصح نحن نعيد إنتاج نمط العلاقات الإقتصادية وما يترتب عليه من بنية فوقية وبالتالي فنحن الذين نختار من التراث وهذا الوعي بالقضية يرتب علينا موقفاً محدداً إزاء التراث .

إن بالتراث جوانب لا بد من دراستها والكشف عن الظروف التي عملت على تكوينها ففي ذلك [تسليط للضوء على هذه الأركان المظلمة وتبديد للظلمات] ص ٦٣ ، وجوانب أخرى عقلية متقدمة (راجع ص ٥٩ - ٦٠) [لا نريد أن ندعى أنها تقوم أو يمكن أن تقوم في العصر الحاضر أو المستقبل بنفس الدور الذى قامت به فى الماضى ، لأن التقدم الانسانى والتطور الاجتماعى الذى يمضى صاعداً بالجنس البشرى إلى آفاق جديدة يجعل الثقافات القديمة كلها بما فيها الثقافة العربية مراحل على هذا الطريق الطويل ، مراحل مؤقتة اجتازتها الانسانية وخلفتها وراءها ، متجهة صوب أهداف ترتفع أعلاها فى المستقبل لا فى الماضى.....

أنها جميعاً تعبير عن مراحل تاريخية تثير فى نفوسنا الإعجاب ممتزجاً بالعجب وتستجيب لجانب واحد أو جزء من جانب حياتنا المعاصرة ، دون أن تستطيع الوفاء بما وراء ذلك من حاجات العصر ، ودون أن تستطيع تكوين موقف لنا نحن المعاصرين من الحياة التى نعيشها . إن التراث القديم قادر على أن يوحى ،

وهو مهياً لأن تعاد صياغته ، فإذا أعيدت صياغته أصبح جديداً من صنع المحدثين ، وإن احتفظ بالأسماء القديمة واكتسب تلويحاً له طرافته [ص ٦١ - ٦٢

إن المستقبل [نقطة التقاء] حتى متفاعل بين تراث الماضي بقيمه المادية والفكرية في كل مجال من مجالات الحياة ، وبين آمال الناس في المستقبل وتطلعاتهم . ونزوعهم إلى حياة أفضل وإلى قيم إنسانية أرقى . ومن هنا يحدث ما نشهده من صراع وتناقض نتيجة لهذا التجانب العنيف بين قيم غابرة ارتبطت بأوضاع قديمة ، وقيم جديدة ارتبطت بطور جديد . على أننا لا ينبغي أن ننسى أن هذا التناقض وما يمثله من صراع ، إنما يتمثل في مصالح مادية ووظائفية ومعنوية لأفراد وفئات وطوائف وطبقات وتكتلات عالمية أو شبه عالمية ، وأنه ليس مجرد صراع فكري أو فلسفي لجماعة من المثقفين والمؤرخين [ص ٨٤ - ١١٥ .

إن عبد العزيز الأهلاني يؤمن أن ما يصنع الحياة هم البشر والبشر مختلفو المصالح ، ومن ثم القيم والأفكار ، وأن صراعهم من أجل هذه المصالح والقيم هو سر تطور الحياة ، ولقد كان الصراع دائماً في الحياة قديماً وحديثاً (راجع ص ٢٢٢) ولكن عبد العزيز الأهلاني يتبنى مفهوماً للصراع هو أقرب إلى العقلانية السببية منه إلى الماركسية ، إنه يؤمن بالصراع المتدرج التآلفي ، لا صراع القفزات كما يسميه (ص ١١٤) ، بالإضافة إلى أننا نلمح لديه حتمية شبه ميكانيكية في التطور . نلاحظ هذا في لومه للتقدميين الذين يشتكون من سلطان الماضي على الحاضر . ومرد ذلك في رأيه [أنهم في نزوعهم الشديد إلى سرعة التقدم ، وحبهم العميق وشوقهم لرؤية العصر المنشود والمجتمع الجديد ، يستبطلون سير من حولهم فيخيل إليهم أنهم واقفون مصفدون في أغلال الماضي وما هم في الحقيقة بواقفين ولا مقيدين ، لأن الحاضر الحي هو صاحب الكلمة النافذة في الحكم على الماضي] ص ١٤٩ .

ونلمحه أيضاً في إيمانه المطلق بفضل العلم [إن العلم يكسب كل يوم أرضاً جديدة ، وهو في تقدم مستمر ، وليس لنا إلا أن نفرح بهذا التقدم ، ونأمل من ورائه مزيداً من استكشاف ما هو جديد ، وتوضيح ما هو غامض ، وتفسير ما استعصى على التفسير من خفايا النفس والسلوك الإنساني والنشاط الذهني . إن الشلل حقاً والقوضى حقاً والتمزق حقاً إنما هو في تجاهل العلمية ... وهو ما يقع فريسة له وطننا العربي في هذا المرحلة من حياته وهو ما سوف نتخلص منه .

فقبضة العلم أقوى من أن تغلت منها الناس لأنها هي قوة الحياة الانسانية نفسها]
ص ٢٤٦ - ٢٤٧

نلمح هنا تأكيداً على القوة المطلقة للعلم والتقدم ، دون أن يشير إلى أن من يصنع العلم والتقدم هم البشر ، وأنه بدون فعل البشر وتصميمهم وإرادتهم ، لن يحدث العلم أو التقدم ... صحيح أن التاريخ يسير إلى الأمام ولا يعيد نفسه ، ولكن كل ذلك بفعل البشر . ويستطيع بعض البشر أحياناً أن يوقفوا سير التاريخ ، أو يعيدوه إلى الوراء مؤقتاً على الأقل من أجل مصالحهم المتناقضة مع العلم والتقدم ، وفي بعض الأحيان يكون هذا الإيقاف أو الإعادة من القسوة على محبى التقدم بحيث لا يستطيعون إلا أن يموتوا [استشهадاً أو يأساً] كما - ربما - فعل عبد العزيز الأهواني نفسه . وكثيرون غيره من المخلصين الصادقين .

* * *

(٤)

إن الثقافة بعناصرها المختلفة جزء أساسى من المكونات الأولى للدولة القومية أو الوطنية . فالدولة القومية هي [رقعة الأرض ذات الحدود الثابتة التي تسيطر عليها دولة واحدة لها مقومات الدولة الحديثة ومظاهرها ، ثم تاريخ مشترك بين هؤلاء السكان ، ثم لغة واحدة يتكلمون بها ، يضاف إلى ذلك عقيدة دينية واحدة ... تنتظم الأكثرية الساحقة من المواطنين . وقبل هذا كله مصلحة مادية مشتركة تقرب بين هؤلاء المواطنين وتجعلهم يعتمدون بعضهم على بعض .]

هذا التعريف للقومية يشمل البنية التحتية والفوقية ، أى عناصر الثقافة بجانب المصلحة المادية المشتركة . وعبد العزيز الأهواني يرى أن هذا العناصر متوفرة فى الوطن العربى ، لا ينقصها سوى العمل من أجل تحقيق الوحدة القومية بالطريقة العلمية الصحيحة . وهذه الطريقة تتمثل فى النص التالى البالغ الأهمية :
فبعد مناقشة العناصر التفصيلية للوحدة يقول :

[ولم يبق من هذا كله إلا عنصران ، عنصر الثقافة الذى وجدناه حصيلة مركبة للغة والتاريخ وفروع المعرفة ، ثم عنصر المصلحة بمفهومها المادى والمعنوى . وهما العنصران اللذان لابد من الاعتماد عليهما فى مطلب الوحدة العربية ، أى فى مطلب رفع الحدود السياسية القائمة بين أقطار الوطن العربى ،

وإدخال تلك الأفكار في دولة واحدة ، تضم حدودها الأقطار جميعاً . والعنصر الأخير ، وهو عنصر المصلحة ، يستلزم حتماً تأخير النظام الاقتصادي الذي يلائم مطلب الوحدة من الناحية العلمية ، لأن النظم الاقتصادية المختلفة بين أقطار الوطن الواحد ، حين تبلغ حد التناقض أو التعارض ، تكون حائلاً بين تلك الأقطار وبين الوحدة . فلا بد في مثل هذه المواقف أن تجتمع الطلائع العاملة في سبيل الوحدة على مذهب اقتصادي واحد ، مهما اختلفت أفكارهم . والمذهب الاقتصادي الواحد في وطننا العربي بظروفه الاقتصادية القائمة ، وبالتفاوت الشنيع في دخول أفرادهم وفي مستوياتهم الاقتصادية والمعيشية يحتم أن تكون الاشتراكية وهي تحرير اقتصادي للجماهير الغفيرة والأكثرية الساحقة ، هي المذهب المختار ما دامت الوحدة المنشودة وحدة الجماهير لا حكام ولا حكومات .

ومن نفس هذا المنطلق يكون الحديث عن الثقافة المنشودة في مطلب الوحدة ، فهي ثقافة تقدمية ، ترسخ المنهج العلمي ، وتخلص المجتمع من التخلف الثقافي ومن التهيؤات والشطحات الغيبية ، وترفع المواطنين من التفكير البدائي أو شبه البدائي إلى التفكير الحضاري الحديث ، الذي يقود إلى الرقي والنمو ، والذي يستقبل الحقائق استقبالاً موضوعياً ، ويؤمن بقدرة الإنسان على توجيه مصيره وتخطيط مستقبله . [ص ٦٥ - ٦٦]

إن الشكل العلمي الوحيد لجامعة مشتركة بين الأقطار العربية لابد أن تراعى - من وجهة نظر الأهواني - مصلحة جماهير هذه الأقطار لا مصالح حكامها أو نزواتهم . وتحقيق مصالح الجماهير لابد له من نهج اقتصادي عملي ، يراه الدكتور الأهواني في الاشتراكية . كذلك لابد - في محاذاة هذا النهج الاشتراكي - من نهج تقدمي في الثقافة . وهنا نجد أن الوظيفة التي يطلب الدكتور الأهواني من الثقافة تحقيقها ترسيخ المنهج العلمي ، وتخليص المجتمع من التخلف الثقافي ومن التهيؤات والشطحات العظيمة .. إلخ ، هذه الوظيفة فيما هو واضح ليست وظيفة اشتراكية ، وإنما هي مقدمات لتحقيق الاشتراكية ، أو بمعنى أصح هي علمانية تنويرية ، ولكنها على كل حال وظيفة تقدمية بالنسبة لواقعنا المتخلف .

وعلى أية حال ، فإن الفهم الذي يقدمه الدكتور الأهواني للوحدة [ثورة سياسية اجتماعية ترسم لمجتمع جديد أهدافاً جديدة تتحقق فيها أمانه وآماله ،

وليس مجرد تجميع للمواطنين يفرض بالقوة ويحقق بالغزو العسكري أو يقوده من لا يتجاوبون نظراً وعملاً مع الجماهير الثائرة في هذا الوطن المجزأ ، والتي تطلب من الوحدة إلى جانب الشعور العاطفي مصلحة مادية هي ملكية الشعب لوسائل الانتاج ، وتنمية هذا الانتاج وتوزيعه على أساس من معيار العمل ، وتلك هي الاشتراكية [ص ١١٢ ، هذا الفهم له منطقيته الخاصة التي لا بد من احترامها ، واتساقاً مع هذه المنطقية يحاول الدكتور الأهواني أن يوضح من سينجز هذه المهمة الوحشية الثورية . إنه في هذا الإطار ينقد هؤلاء الذين يخرجون العمال والفلاحين من قيادة هذه الحركة ، متهمين إياهم ببعض التهم ليس هنا مجال سردها ، والذين يرون أن [معقد الأمل هم المثقفون التقدميون من أبناء البرجوازية، يتمثلون في حزب قائد للمسيرة الثورية نحو الأهداف المنشودة] ص ١٧٨ - ١٧٩ .

والإتهام هنا موجه إلى الأحزاب القومية والماركسية ، وهو إتهام شديد الأهمية دون شك ، وهو منطلق من وعى بالأزمة التي مرت بها هذه الأحزاب من ناحية ، ومن وعى بخصوصية الوضع العربي واختلافه عن الوضع في أوربا . يقول أننا [لا نرفض دور المثقفين التقدميين من أبناء البرجوازية العربية ، ولا نسقط عنهم واجب التوعية وضرورة النضال والارتباط بقضية الجماهير ، لكننا نراجع مفاهيمنا ، ونحاول تشخيص مواقفنا حين يتصل الأمر بمسيرة ثورية على أرضنا العربية في الظروف التي نعيش فيها والأهداف التي ننشدها ، فلسنا نجد من ناحية المستوى الثقافي المطلوب لهذه المسيرة ما يمنع نظرياً أو عملياً أن تكون طلائعها من العمال العرب والفلاحين العرب في تجمعاتهم الثقافية أو التعاونية وأنه ليس بشرط حتى أن تكون طلائعها وفقاً على التقدميين من أبناء البرجوازية كما كان العهد من قبل في طلائع الاشتراكية العلمية] ص ١٨٢

* * *

(٥)

قد يبدو مما سبق أن هذا السعي نحو الوحدة هو شكل من أشكال السعي نحو تمايز الثقافة أو الحضارة العربية ، بينما رأينا الأهواني من قبل يرفض هذا التمايز القائم على أصول عنصرية أو حضارية ثابتة . والحقيقة أنه ليس هناك تناقض

بين الموقنين . فعبد الغريز الأهواني لا يرفض تمايز الثقافات وخصوصيتها ولكنه يرفض التمايز القائم على أسس مثالية سبق نقدها . وفي نفس الوقت يريد أن يحقق أصالة الثقافة العربية بالمعنى العلمي الصحيح : [أن لكل عصر أصالته ووسائل تعبيره ، وأن ادعاء الكمال والتفوق والامتياز في كل جانب من الحياة لعصر أو حضارة دون سائر العصور والحضارات ، إنما هو اتجاه سلفي رجعي ينشأ عن غرض أو هوى لا يثبت أمام طبيعة الحياة وتطورها ، وأمام اختلاف القيم باختلاف العصور] ص ٩٦ ، و[إننا استناداً إلى هذا الأصل نفسه ننكر هذه الدعوى تضاف إلى شعب من شعوب الأرض في الشرق أو الغرب ، ونعتبرها تفكيراً مثالياً خيالياً ، ازدهر في فترة من فترات الغليان العاطفي تمثلت في كتابات هيجل وفيخته ومن لف لفهم ، وإنها كانت حجة لعدوان وتدمير ارتكبتها الفاشية والنازية وترتكبه الصهيونية ، وعنه تصدر الدعوات المتطرفة للتوسع الاستعماري والرق والاستعباد وترفضه شعوب تدعى لنفسها امتيازاً جوهرياً أصيلاً بسبب تفوقها المادي والعلمي على شعوب لم يتح لها مثل هذا التقدم العلمي والمادي] ص ٨٤

ومن هنا كان [لا بد من أن يصحح الفهم فلا يجعل من لفظ الأصالة ورغبة التميز حاجزاً بين الثقافة العربية وبين الإطار العالمي المعاصر . ولا ينبغي أن نتوهم أن زوال ما يسمى بالأصالة بهذا المعنى زوال للثقافة كعنصر أساسي في قضية الوحدة] ص ٦٨ - ٦٩ ، ذلك [إننا نميل إلى فكرة الحضارة الانسانية الواحدة تسير في مراحل متتابعة]وهو يجعلها مرحلتين الأولى ذات طابع حس الادراك والثانية مرحلة التفسير العقلي والعلمي للكون (راجع ١٣٤) [نحو الرقى والاكتمال ، وأن انعزال المجتمعات وانطوائها في الماضي هو الذي سمح باستمرار الأنماط الحضارية المتعددة . وأن هذا الانعزال والانطواء لن يقوى على الثبات أمام التقدم العلمي الساحق الذي أحرزته وتحرزه الانسانية في عصرنا هذا وما سيتلوه من عصور] ص ١٣٢ .

نحن هنا إذن أمام وعى شديد بقضية الهوية الثقافية . إن على الشعوب أن تحافظ على هويتها الثقافية أو أصالتها بالمعنى المتقدم ، في نفس الوقت الذي لا تنعزل فيه عن الحضارة الانسانية فتذبل وتموت هي وهويتها المنعزلة .

والأهواني يقدم نماذج كثيرة على ممارسة هذا الوعي ، نختار منه نموذجين . كلاهما خاص بكيفية تعامله مع الثقافة الأوربية . الأول نجد فيه

تعاملاً حراً مفتوحاً طليعياً مع المفاهيم ، فرغم أنه يجد مصطلحاً عربياً قريباً من مصطلح (البرجوازية) ، إلا أنه يفضل استخدام المصطلح الأوربي ، لأنه [أدعى إلى بلورة الأفكار وتبيين الاتجاهات وتحديد المواقف من اللفظ العربي . ومع ذلك فسنظل حريصين أثناء التعليق على تحديد الفئات التي تدخل في نطاق اللفظ المستعمل ، وعلى الإشارة إلى الفروق القائمة بين المجتمعين العربي والأوربي] ص ١٦٤

إنه هنا يتعامل مع التراث الأوربي تعاملاً حراً دون عقد أوقود ، يختار منه المستتب والثابت كمصطلح علمي ، مع إدراكه للفروق بين الوضع العربي والوضع الأوربي الذي كان وراء استخدام هذا المصطلح .

الحرية إذن هي معيار التعامل الصحيح ، مع الوعي بالتناقضات ، أما إذا اضطرت إلى التعامل مع هذا التراث الأوربي وفرض علينا فرضاً ، فلا بد من المقاومة والرفض في هذه الحالة . وهذا الموقف الثاني الخاص بالغزو الثقافي الاستعماري . يقول الأهواني : [الغزاة الأوربيون كانوا يعلمون أن القوة العسكرية وحدها لا تستطيع الثبات طويلاً في تلك المناطق البعيدة عن أوطانها وأمام تلك الأمواج الهائلة من الجماهير الآسيوية والإفريقية ، فبدأوا يستخدمون أسلحة مساعدة تساعدهم على هذا البقاء] ص ٢٠٦ وتمثلت هذه الوسائل المساعدة في فرض السيطرة الثقافية عن طريق :

- ١ - فرض لغة المستعمر على المستعمرات .
- ٢ - العمل على تحديد وظيفة المدارس في تخريج موظفين .
- ٣ - محاربة الثقافة القومية لوضع العقبات أمام انشاء الجامعات الحرة .
- ٤ - اخراج المواطنين عن عقيدتهم الدينية إلى عقيدة المحتلين .
- ٥ - محاربة المجددين واحتضان المتخلفين الرجعيين .
- ٦ - عن طريق المؤتمرات العلمية والمنح الدراسية والتبادل الثقافي والأفلام التسجيلية والكتب والمجلات ، والتسلل إلى الجمعيات والأندية الثقافية .
- ٧ - تقديم صورة مثالية للبلد المستعمر يتطلع إليها المستعمرون كنموذج يُقلد دون فهم أو وعي وخاصة لدى بعض الطبقات القادرة على تقليد هذا النموذج المعيشي ، والتي يتحول في النهاية إلى [نماذج للمستعمر في أرض الاستعمار

الجديد] أو عملاء بالمعنى الأصح وتكون نتيجة ذلك أن [يزداد المجتمع اختلالاً وتزداد الهوة بين الطبقات اتساعاً وينقطع ما بين التراث والحاضر ، وتضيع الأصالة ويصبح التقليد الرخيص والمحاكاة المظهرية شعاراً وهدفاً ، ويرتبط العالم الثالث بالاستعمار الجديد ويصبح تابعاً هزياً يدور في فلكه] ص ٢١٤ - ٢١٥ .

ومن الواضح هنا أن الأهوانى كان يتمتع بوعى راق جداً إزاء فعل الاستعمار الجديد ، وخاصة الثقافى منه . وكان من الطبيعى بعد ذلك أن يحدد واجب المثقف العربى فى مواجهة هذا الغزو فى النقاط الأربعة التالية :

- ١ - أن يعرف تاريخ أمته معرفة كاملة أو شبه كاملة .
 - ٢ - أن يعرف الواقع الحالى لأمته ومجتمعه .
 - ٣ - لابد أن تتسع آفاق ثقافته لتشمل العالم كله .
 - ٤ - [وحين يتصل الأمر برسالة المثقف ودوره فى الحضارة الانسانية ، تجئ فكرة التقدمية وتفرض نفسها فرضاً ، ويجئ التطلع المنشود للانسانية فى مجتمع يسوده السلام والعدالة مجتمع يتخلص من الإرهاب والظلم الاجتماعى ، ويبرأ من الاستغلال لكل أشكاله وأنواعه ، وهذا ما يزعج الاستعمار الجديد لأنه يقلم أظفاره ويضرب قواعده ويفسد عليه خطته] ص ٢١٦ - ٢١٨ .
- وهكذا نجد الأهوانى ، بجوار وعيه بأهداف الاستعمار فى محو الشخصية الحضارية والأصالة ، يعى أيضاً دور المثقف ، ويعيه متفتحاً لا منغلقاً ، إنه لا ينطلق من در الفعل كما يفعل البعض بل إنه يدعو إلى معرفة الثقافة الانسانية بالمعنى الصحيح للمعرفة لمحاربة الاستعمار الذى يريد عزلنا . إنه يعى أن الاستعمار أحد عوامل الانعزال الذى يدعو إليها بعض الدعاة . وهنا نراه يقدم الوجه الآخر للانعزاليين والرجعيين ، انهم أدوات الاستعمار فى تحقيق أهدافه .

وخاتمة المطاف أن المثقف العربى المعاصر لابد أن يكون ملتزماً بقضايا وطنه ، وبقضايا التقدم الانسانى ، حتى يستطيع أن يبنى نفسه ، بل حتى يستطيع أن يظل مثقفاً .

* * *

لقد قمنا باستعراض عناصر نظرية الثقافة في كتاب عبد العزيز الأهلاني «أزمة الوحدة العربية» ، ونستطيع أن نكرر - في النهاية - أنه يمتلك رؤية متكاملة للثقافة العربية مفهوماً ووظيفةً ، ليس فقط على المستوى النظري ، بل إنه كان يمتلك تصوراً عملياً أو برنامجياً لحاضر هذه الثقافة ومستقبلها . ولقد أشرنا - في السياق إلى بعض التناقضات المفهومية - التي تعود - من وجهة نظري - إلى الجمع بين أكثر من توجه فكري ، (يمكننا أن نرصد هنا ثلاثة هي القومية والإشراكية والعقلانية الهيومانية) وهي توجهات تتناقض مع بعضها البعض في كثير من المفاهيم والأفكار ، وأن معظم المفكرين العرب المعاصرين - من كافة التيارات - (كما حللنا في دراسة سابقة عن « البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ») لم ينجحوا في تجاوز هذه التناقضات لأسباب لا مجال لتفصيلها هنا . ومع ذلك يبقى للأهلاني أنه قد خرج من حدود الأكاديمية المغلقة ، وحاول أن يوظف معرفته - باخلاص وتفان وتواضع وعمق - لخدمة قضايا وطنه وشعبه العربي ، حتى الرمق الأخير .

الإحالات

- (١) عبد العزيز الأهلاني . «أزمة الوحدة العربية» . أبحاث حول الاشتراكية والعروبة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ط ١ ، ١٩٧٢ .
- (٢) المعجم الفلسفي الصادر عن مجمع اللغة العربية . القاهرة ، ص ٤٨ . وراجع أيضاً مراد وهبة : المعجم الفلسفي ص ١١٦ .
- (٣) راجع الطاهر لببيب : سوسيولوجيا الثقافة . معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧٨ ص ٨ .

على الراعى 

على الراعى

على الراعى الناقد المحب

برحيل على الراعى الفاجع المفاجيء يناير ١٩٩٩ رحلت قيمة أخلاقية ونقدية مهمة عن حياتنا الثقافية ، يكاد المرء يجزم بأن أحداً سواه لن يستطيع أن يستعيدها هى بالذات ، ذلك لأن على الراعى لا يمكن أن يتكرر بقيمه الإنسانية وخصائص فهمه للأدب ونقده وتاريخه ، وأقل ما يمكن قوله بهذا الصدد إنه عبر أعوامه الثمانية والسبعين قد ترك بصمته الخاصة الواضحة فى الثقافة المصرية والعربية .

ولد على الراعى فى القاهرة فى السابع من آب (أغسطس) ١٩٢٠ وتلقى تعليمه حتى حصل على الليسانس من قسم اللغة الإنكليزية فى كلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ ، وعمل مديعاً بالإذاعة المصرية ترقى حتى صار كبيراً للمذيعين قبل أن يقرر السفر إلى برمنغهام لمواصلة دراسته . هناك حصل على درجة الدكتوراه عن مسرح برنارد شو سنة ١٩٥٥ وعاد ليعمل فى جامعة عين شمس بعض الوقت ، قبل أن يتولى تحرير الصفحة الثقافية فى جريدة «المساء» سنة ١٩٥٦ . وتولى رئاسة مؤسسة الموسيقى والمسرح فى الفترة ما بين ١٩٦٢-١٩٦٩ . وفى العام ١٩٧١ تولى لمدة شهرين رئاسة تحرير مجلة «الهلل» ، قبل أن يتركها ويترك المناصب ويعمل خلال السبعينات أستاذاً فى جامعة الكويت كرئيس لقسم الأدب الإنكليزى ، وليؤسس هناك مؤسسة للتمثيل ، وحين عاد إلى القاهرة اكتفى بكتابة المقالات النقدية فى مجلة «المصور» ثم أخيراً فى صحيفة «الأهرام» التى كان يكتب لها مقالاً أسبوعياً .

وهكذا ، ففى خلال خمسة وخمسين عاماً ، أصبح على الراعى ، بجهد دؤوب لا يكل ، واحداً من أهم النقاد العرب المعاصرين ومثقفاً واعياً ذا موقف تقدمى مبدئى لا يحيد ولا يتنازل ، عنه رغم المناصب التى شغلها والمنابر التى

تبوأها ، ولاشك أن هذه المبدئية ، بالإضافة إلى نزاهته الشخصية وحيدته في نقده ، وحبه للأعمال والنصوص التي عالجها ، قد خلقت صلة حميمة بينه وبين المبدعين من ناحية وبين جمهور القراء من ناحية ثانية ، بحيث أن المبدع الذي كان يتناول عمله ، كان يشعر بفخر وثقة لأن على الراعى كتب عنه دون مصلحة ، وأنه قال الحقيقة . أما القراء فقد كانوا ينتظرون هذه المقالات ليستمتعوا بها (كعمل فنى) وليتعرفوا على جديد الإبداع العربى من منظور قاض عادل ونزيه وواع . ومع ذلك فقد كان على الراعى دائماً فى حالة من الصفاء الخاص والأدب الشديد والتواضع الجم .

توزع عمل على الراعى العلمى على نوعين أدبيين محددين هما المسرح والرواية ، وإن كان قد تناول مايتصل بهما من أنواع وفنون أخرى مثل خيال الظل والمقامة والقصة القصيرة . وفى كلا النوعين جمع على الراعى بين الناقد ومؤرخ الأدب . ففى كتبه الخاصة بالمسرح مثلاً نجد ثلاثيته المهمة التى نشرت فى الستينات «الكوميديا المرتجلة» ، «فن الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» و «مسرح الدم والدموع» وهى الثلاثية التى نشرت مجتمعة بعد ذلك تحت عنوان «مسرح الشعب» . بالإضافة إلى دراسته عن برنارد شو ، وكتابه الكبير «المسرح فى الوطن العربى» وكتاب «توفيق الحكيم فنان الفكر وفنان الفرجة» . أما كتبه فى الرواية فقد بدأت بمجموعة من الدراسات التى كتبت فيما بين ١٩٥٦-١٩٦٢ ونشرت سنة ١٩٦٤ ، فكانت أول كتاب جامع يتناول تاريخ الرواية المصرية «عنوانه» دراسات فى الرواية المصرية» ، قبل كتاب عبدالمحسن طه بدر للمؤسس «تطور الرواية العربية فى مصر» ثم هناك كتاب الراعى المهم «الرواية فى الوطن العربى» الذى كان هدفه أن يحاكي «المسرح فى الوطن العربى» لكنه جاء مختلفاً ، إذ أفرد فصلاً لأهم النصوص الروائية فى كل منطقة من مناطق الوطن العربى ، فجاء أقرب إلى النقد المعق منه إلى التاريخ كما كان الحال فى كتاب المسرح . وبالإضافة إلى هذين الكتابين نرجو أن يصدر قريباً الكتاب الذى يجمع مقالاته التى نشرت

فى هذه الكتب يغلب الاهتمام بالمسرح ، وهو اهتمام يعود إلى الرحلة المبكرة من حياته كما هو واضح ، فإن أول ما نشر كان كتابه عن مسرح «برنارد شو» ، بحيث أنه حين نشر كتابه الثانى «دراسات فى الرواية المصرية» قدم له بقوله :

سألنى كثيرون : لماذا وجهت اهتمامى ، أول ما وجهت ، إلى الرواية

المصرية ، ولم اتجه فوراً إلى دراسة المسرحية المصرية دراسة شاملة ، على نحو ما فعلت في «مسرح برنارد شو» ، وواضح من هذا التقديم أن اسم الراعى كان قد ارتبط في تلك الفترة بالمسرح أكثر من الرواية ، رغم أن «دراسات في الرواية المصرية» نفسه كان قد كتب بدءاً من ١٩٥٦ أى بعد عودته من انكلترا بعام واحد ، وربما كان سبب هذا الارتباط أن الناقد كان آنذاك رئيساً لمؤسسة الموسيقى والمسرح ، ولأن مقالاته عن المسرح كانت تنشر في الصحف والمجلات بكثرة .

المهم كان اهتمامه الأقدم - إذن - بالمسرح قد تطور تدريجياً لينصب على الرواية أكثر من المسرح كما هو الحال في المرحلة الأخيرة من حياته ، وإن كان هذا - فيما يبدو - لا يعنى الكثير بالنسبة لعلی الراعى ، فهو يرى الصلة الوثيقة بين الاثنين حين يرد على السؤال السابق بقوله :

«الجواب الواضح على هذا السؤال هو : إن أية دراسة للجهد العربى المعاصر فى المسرح لا يمكن أن تكون عميقة بعيدة الجذور ، ما لم تسبقها دراسة للرواية والقصة . ليس فقط لأن المسرح وثيق الصلة بفنون القصة ، (هو فى الواقع الجماع الشامل لهذه الفنون) هل يمكننا أن نفسر بذلك اهتمامه الأكبر به فى المرحلة الأولى ؟ ، بل لأن كثيراً من المشاكل الفنية والفلسفية والوجدانية التى واجهت كتاب الرواية قد واجهت كتاب المسرح فيما بعد .

ومعنى ذلك أنه يعتبر أن النصوص الروائية أسبق إلى اللغة العربية الحديثة من النصوص المسرحية ، والدليل على ذلك أنه يشير - فى المقدمة نفسها - إلى أسماء المسرحيين وأقدمهم توفيق الحكيم بالإضافة إلى كتاب الخمسينات نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد وهبة والفريد فرج وغيرهم . أى أن تبريره لدراسة الرواية ، قبل المسرح ، يعود إلى أن الرواية أقدم ، كما أنها واجهت المشاكل نفسها التى واجهها كتاب المسرح فيما بعد . وهذه المشاكل كما يرصدها فى الكتاب تتمثل فى :

- مصاعب الكتابة القصصية فى أدب لم يعرف القصة والرواية من قبل ، هذه المصاعب التى واجهت الرائدین محمد المويلحى ومحمد حسين هيكل ، كان الاثنان يعتمدان فى نضالهما لخلق اللون القصصى فى أدبنا على احتكاك مباشر بأداب الغرب .

وقد واجه كتاب المسرح من بعد هذا الموقف نفسه ، إذ تهيأوا ليضيفوا

المسرحية إلى أدب خلا من كل سابقة لهذا الفن المجيد .

كذلك عرف كتاب الرواية بعضاً من المشاكل العاطفية والفكرية التي واجهها من بعد كتاب المسرحية ، واجهوا جميعاً للموقف ذاته ، كيف يعيشون في مجتمع يتغير ، ويقطع في سرعة لاتزال تزداد الروابط التي تربطهم بمجتمع آخر زراعى متأخر ، ظلوا حتى تلك اللحظة أسراه في الفكر والمادة معاً .

ولو جاز لنا أن نبلور المشكلتين اللتين واجهتا كتاب الرواية والمسرحية بلغة نقاد جيل على الراعى لقلنا إنهما مشكلتا الشكل والمضمون ، وبصيغة أخرى لم يشر إليها على الراعى أيضاً مشكلة نشأة النوع ومشكلة علاقة الأعمال (الأبطال أساساً) بالواقع الاجتماعي المتناقض الذي هم أبناؤه الأشقياء .

ويبدو لي أن هاتين المشكلتين قد مثلتا محور عمل على الراعى طوال حياته من حيث مجال عمله ، ومن حيث أصوله المنهجية أيضاً .

فقد مثلت المشكلة الأولى محور عمله كمؤرخ للأدب رواية ومسرحاً ، بينما مثلت المشكلة الثانية محور منهجه النقدي الذي اهتم في المقام الأول بما يمكن أن نسميه بالمضمون الاجتماعي المحايث في داخل النص الأدبي .

أما المحور الأول ، محور التاريخ فقد شغل في شأن الرواية نصف كتابه الأول «دراسات في الرواية المصرية» ، في حين شغل أكثر من كتاب فيما يختص بالمسرح ، وربما كان هذا راجعاً إلى اهتمام الراعى بالمسرح في تلك الفترة كما قلنا ، وربما أيضاً لأن مشكلة نشأة الرواية في نظر الراعى وجيله ، لم تكن بالأهمية التي هي عليها الآن ، في حين كانت معركة يوسف أدريس وغيره في الستينات حول تأصيل المسرح المصري والعربي في أوجها .

ومن هنا ، فعلى الرغم من أن الراعى قد تناول في «دراسات في الرواية المصرية» تأثير الأنواع الكتابية القديمة على النصوص الروائية الأولى «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي بين المقامة والرواية ، و«زينب» لهيكل بين الرواية والنثر الفني ، و«دعاء الكروان» لطه حسين بين الفن والشعر والخطابة ، رغم ذلك فلم يكن لدى الراعى مشكلة كبيرة في البحث في نشأة الرواية ، لأنه - كما رأينا في النص السابق - كان مسلماً منذ البداية بكونها وليدة الاحتكاك بالغرب ، دون أن يعتبر في ذلك أي نوع من التبعية الضارة التي تبدت في الكتابات بعد ذلك منذ كتاب عبدالله العروى «الأيديولوجية العربية المعاصرة» ، ومن ثم فإن بحثه عن الرواية العربية الناضجة كان بحثاً عن تحقق المعيار الجمالي الذي قدمته لنا

الرواية الغربية .

ورغم أن الراعى فى النص نفسه المشار إليه يجمع بين الرواية والمسرحية، فى شأن كونهما وليدتى الاحتكاك بالغرب ، فإن بحث الراعى عن خصوصية مسرحية عربية أو مصرية فى كتبه عن المسرح وخاصة «الكوميديا المرتجلة»، وفن الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى ، ، يشير إلى أنه ، أى الراعى، لم يستسلم تماماً لهذه المقولة فى شأن المسرح مثلما استسلم لها فى شأن الرواية ، وحاول أن يبحث عن أصول درامية فى الأشكال الشعبية التى رأى أنها امتدت لدى المسرحيين المعاصرين وخاصة فى فن الكوميديا . وأظن أنه - فى هذا الصدد - قد أمسك بملاح شديدة الأهمية لأنها أكثر دقة من تلك التى أمسك بها يوسف إدريس على سبيل المثال . وهذا أمر يحتاج إلى دراسة خاصة متأنية .

أما المحور الثانى «محور الناقد» ، فقد انطلق فيه على الراعى من المنظور الاجتماعى المتأثر بالماركسية دون شك ، وهذا واضح أيضاً فى تاريخه . لكن ثمة خصائص ميزت على الراعى عن جيله من المتأثرين بالماركسية أو الماركسيين ، ولعل عدم اشتغال على الراعى المباشر بالعمل السياسى ، بالإضافة إلى خصائصه الشخصية المتمثلة فى الصفاء والرقّة ، والبعد الفنى الكامن فى حياته وكتابته ، كل هذا جعله يبتعد عن الطابع الدوجماتى الذى طبع الكتابة النقدية فى الخمسينات والستينات . وعلى الرغم من أن نقده للأعمال ظل قريباً من البحث عن المضمون عبر البناء العام للعمل ، فإنه كان يفعل ذلك دائماً من داخل النص دون أن يشعر هو أو القارئ أنه بحاجة ملحة للاحتكام إلى المحيط الخارجى للنص ، أو للمبدع ، وكان هذا دون شك يجعل المتلقى قريباً من العمل ذاته إلى أقصى درجة فى درجة الحب ، التى كان الراعى ينطلق منها دائماً فى قراءته للعمل ، دون أن يهمل أدواته النقدية فى الإشارة إلى هذه المهنة أو تلك بأسلوب لطيف أيضاً .

وفى تقديرى أن هذا المنهج فى النقد الأدبى الذى نفتقده كثيراً ، ولا أعتقد أن أحداً قادر على أن يعرضنا فى شأنه عن على الراعى ، كان دوراً واضحاً أمام عينى على الراعى ، وخاصة مع تتابع مواقفه الصحافية ، والمنابر التى كتب فيها، وأقصد هنا هذا الدور المهم الذى يتعالى عليه النقاد الأكاديميون ، دور الوسيط بين النص والقارئ .

لقد استفاد على الراعى من مزايا الأكاديمية فى الجانب التاريخى من عمله، من حيث البحث والتنقيب والتوثيق ، وكذلك استفاد منه فى الجانب النقدى

وبصفة خاصة من طابع الموضوعية . ولكنه لم يستسلم لجفاف الأكاديمية ولغتها التي هيمنت على نقدنا العربي الأكاديمي منذ أواسط السبعينات وحافظ على علاقته الخاصة بالنص ، ونمى مع الزمن لغة بسيطة نقية صافية واضحة وعميقة ، تقود القارئ عبر دهاeliz النص ومستوياته ، وتساعد المبدع بذكاء غير معن عنه بالضرورة إلى الإمساك بإيجابيات عمله وبالسلبات التي يمكن أن يكون قد وقع فيها . وبهذا لا يكون على الراعي قد مارس فقط دور الوسيط المهم بين النص والقارئ بل أيضاً دور الوسيط الموجه (ضمنياً) بين النص ومبدعه وهما دوران شديدا الأهمية على الناقد - كمؤسسة - أن يقوم بهما ، ولاشك أن غيابهما عن حياتنا الثقافية ، هو أحد أسباب أزمة النقد ، وهو أحد تجليات أزمة الثقافة والمثقفين بصفة عامة ، في علاقتهم بأجهزة الإعلام من ناحية وبالأعمال الأدبية من ناحية ثانية ، وبالمصادر النقدية الغربية من ناحية ثالثة .

وإذا أضفنا إلى هذين الدورين ، دور على الراعي في الكشف عن بعض خصائص الدراما المصرية والعربية ، يكون على الراعي قد قام على أكمل وجه بما يستطيع ناقد عربي حديث القيام به . غير أنني هنا أحب أن أؤكد على دور مهم ربما يفوق - في أهميته - بقية الأدوار . هذا الدور ، هو دور الناقد المثقف الوطني المبدئي ، الذي اعتبر سلطته الثقافية والنقدية سلطة أعلى من أى سلطة ، ولا ينبغي لها أن تخضع لأى سلطة كانت مالية أو سياسية (بالمعنى الإدارى للسياسة) .

ومن هنا اكتسبت سلطته موضوعيتها ومصداقيتها ، واقتربت من أن تكون سلطة شعبية ، نابعة في همومها من الشعب ، ومتوجهة إليه في لغتها ، وحائزة - في النهاية - على حب المبدعين والقراء . حب يأسى على فقدان على الراعي الذي لا يستطيع النقاد الآخرون - مهما كانت قيمتهم العلمية - أن يعوضوه .. وربما لن يسمح لهم .

ملك عبدالعزيز 

✍️ ملك عبدالعزيز

ملك عبدالعزيز : شعاع البراءة الصلب

حينما بدأت حياتي تتصل بالأدب والنقد ، كان صوت ملك عبدالعزيز واحداً من الأصوات الجميلة المقربة إلى نفسي ؛ نظراً لطابعه الخاص الذي يميزه عن غيره من أصوات أبناء جيلها والأجيال التالية . كانت رغبتها الملحة الهادئة في أن تلمس قلب الأشياء حلاً جميلاً بالنسبة لي ، وهادياً على طريق الذوق والمعرفة . أن يستطيع الإنسان أن يصل إلى الأعماق بهدوء ودون ضجيج وبحنو وتأمل عميق حول الذات والعالم .

كانت ملك عبدالعزيز قد أنجزت النقلة الهامة في شعرها ، من بقايا الرومانتيكية والشكل العمودي إلى تجربة إنسانية أنضج وأوسع وأشمل ، تجمع في إهابها العاطفي الوجداني والواقعي الاجتماعي الملثم والإنساني الشامل والممتد . وكانت في فنيها قد استفادت من خصوصيتها الهامسة ، لتجد لنفسها طريقاً خاصاً بعيداً عن الكليشيهات والجمال الجافة الشعارية وعن الإيقاع الصارخ والاستخدام المتعمد للرموز والأساطير . تلك الملامح التي اتسمت بها بواكير الشعر الحر في مصر والعالم العربي ، نجحت ملك في أن تتجاوزها ، وأن تقدم إنجازاً شعرياً خاصاً ، حقق انتقاله خاصة ، في مرحلة ريادة الشعر الحر . وقد ظل هذا الإنجاز مميزاً لها في مختلف دواوينها التي تالت بعد ذلك ، «قال المساء» ، «أغنيات الليل» ، «أغاني الصبا» ، وأخيراً «شمس الخريف» ، لم تنفصل خصوصية ملك عبدالعزيز الشعرية - بالنسبة لي - عن خصوصيتها كإنسان عذب رقيق ، ولكن في نفس الوقت واضح الملامح والقسمات ، تمتزج فيها رهافة الوجدان بوضوح الرؤية والموقف السياسي . عرفتُها عضواً في لجنة الدفاع عن الثقافة القومية منذ ١٩٧٩ ، كانت واضحة الموقف صلبة في مواجهة التطبيع مع إسرائيل وكل ما يهدد الثقافة والانتماء العربي لمصر ، والثقافة العربية بصفة عامة . كانت تعلن ذلك بوضوح

وصلابة ، لكن في نفس الوقت ، بهدوء ورقة .

فيما بعد ، كنا نلتقي أحياناً في صالون الدكتور مصطفى سوف . كانت الحياة قد واصلت ممارسة قسوتها عليها ، بعد كسر ساقها . ومع ذلك فقد كانت صلابتها وتماسكها واصرارها على مواصلة الحياة ، سمات واضحة ، وهي تجلس في ركنها تستمع كثيراً ولا تتحدث إلا قليلاً ، وتواصل حياتها باعتزاز وإباء ، وتكتب الشعر ، حتى ولو لم يهتم بها أحد .

لا شك أن القيم الفنية لشعر ملك عبدالعزيز أعلى كثيراً من شعراء ملأوا الدنيا بأخبارهم وأصواتهم العالية . ولم يهتم النقاد والدارسون بشعرها الاهتمام اللائق به . ونحن نعرف طبعاً أن الاهتمام النقدي والإعلامي مرهون - للأسف - بغير القيمة الفنية للإبداع . مرهون بالمصالح والشللية وقدرة المبدع على أن يصنع من نفسه نجماً . ولم تكن ملك تملك هذه القدرة ، وربما كانت تنأى عنها لو امتلكتها . كانت أقرب إلى طبائع الأشياء وبراءة البشر الأولى . أرجو أن ينتبه النقد إلى هذه القيمة في شعر ملك ، وليس فقط في شخصيتها ، لأنها - من وجهة نظري - مفتاح خصوصية هذه التجربة الخاصة والمتميزة .

طيفة الزيات 

نظري - مفتاح خصوصية هذه التجربة الخاصة والمتميزة .



لطيفة الزيات

١ - خصوصية الإبداع

في رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) تصورت لطيفة الزيات تجربة فتاة عادية من الطبقة الوسطى (البرجوازية الصغيرة) القاهرية استطاعت عبر معاناة طويلة لاكتشاف الذات متفاعلة ومتصارعة مع الآخرين (وخاصة الذكور) ومع المجتمع بصفة عامة ، أن تحقق انجازاً شخصياً هو التجربة وتحقيق الحب ، وأن تساهم أيضاً في تحقيق الانجاز الوطني العام والمرموز له - في نهاية الرواية - بتحطيم تمثال فردينان ديلسبس في بورسعيد .

وحين تقرأ طالباتى العاديات - الآن - هذه الرواية لا يستطعن أن يجدن أنفسهن فيها ، ولا أن يصدقن أن هذا الانجاز يمكن أن يتحقق بالفعل وبالطبع الأسباب واضحة ، بنفس درجة وضوح الفارق بين الظروف التى أنتجت جيل لطيفة الزيات ، والجيل الحالى من الطالبات ، نفس درجة الوضوح (الفاجع) بين بزوغ الحلم (بكل معانية) وانتصاره (ظاهرياً على الأقل ؟) من ناحية ، وانهيائه حتى المغيب من ناحية أخرى .

غير أن لطالباتى بعض الحق فى ألا يصدقن أن «لبنى» بنت البرجوازية الصغيرة يمكن أن تحقق فعلاً هذا الانجاز . وأعتقد أن التشكيلة الاجتماعية المصرية وحدود هذه البرجوازية الصغيرة (رغم اتساعها نسبياً فى الخمسينات والستينيات) ، كانت ومازالت لا تسمح لـ «لبنى» بذلك . ومن هنا تأتى الأهمية الكبيرة لنفى لطيفة الزيات لزعم بعض النقاد المطابقة بينها وبين لبنى .

أن لبنى ابنة «محمد أفندى سليمان الموظف بالمالية» الذى يسكن بالمنزل

رقم ٣ بشارع يعقوب بالسيدة زينب، (الرواية ص١٧٠ ص٢٠٠) ليست لطيفة الزيات حفيدة الجد الذي ورث عن أبيه البيت القديم ، وعدة سفن شراعية كبيرة تعبر البحر الأبيض المتوسط إلى موانئ الشام ، لم يكن جدى الوريث الوحيد . بل أحد وأصغر الورثة ، وحين بلغ السن القانونية كان رغم مايدد من ثروته رجلاً غنياً . لم يكن يعبئ الذهب في الزكائب كما كان يفعل أبوه (على حد رواية جدتي والعهد على الرواي) ، ولكن سفنه الشراعية السبع كانت تقلع محملة بالبضائع من ميناء دمياط وتعاود الرسو فيه بصعوبة أكبر كل مرة ، والرمال تتكاثر في الميناء الضحل تهدد بالاطاحة بالسفن سفينة بعد سفينة (حملة تفتيش ص٨٠) صحيح أن حل هذا الميراث قد ضاع بفعل تحولات جيولوجية وتكنولوجية واجتماعية ، وأن الأب لم يكن (بحاراً) أو تاجراً ، بل موظفاً من مجالس البلديات (ص٧٠) ، فإن البيت القديم ظل هو بيتها ، وظلت (تسندها) قيم البرجوازية الديمقراطية الأصلية التي يشار إليها تاريخياً باعتبار أنها كان يمكن أن تكون جزءاً من برجوازية مصرية أصيلة وحقيقية قبل مجيء محمد على وقضائه على هذه البرجوازية ، كي ينشئ «برجوازية» حديثة، من أعلى تتبعه وتحقق مشروعه وتقودنا - بتكوينها التابع - إلى مانحن فيه الآن .

اضافة إلى هذا الميراث (وربما ضده ، دون تعارض) حققت لطيفة الزيات وجيلها من الرجال والنساء إنجاز حركة التحرر الوطني العربية التي راهنت دائماً على حلم البيت القديم والبرجوازية المصرية الأصلية ، الوطنية، في مواجهة الاحتلال الأجنبي والقصر والبرجوازية التابعة عبر نصف القرن الماضي . ولعل الإشارة إلى قيادة لطيفة الزيات للجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ ، هي اشارة ضرورية تقود إلى اضافة أخرى شخصية تمتعت بها كائنتنا ، وناضلت كثيراً من أجلها (كما هو واضح في الشيخوخة وحملة تفتيش) ، وهي الصلابة ويتناقضاتها من ناحية ، وصلتها الحميمة ، والصراعية أيضاً بالآخرين . أن الفرد لايتحرر إلا إذا ارتبط بقضية خارجة عنه وأهم منه هكذا تقول لطيفة الزيات، وهي تقصد أن الانطواء على الذات واعلانها مملكة مستقلة لن يؤدي إلى حل مشكلاتها ، بل على العكس . ولعل هذا المفهوم للعلاقة بين الذات والآخرين رغم تحوله (الوجودي) في المرحلة ومنظور جيلها من قيادات الحركة النسائية المصرية عن المفهوم الوطني العام الذي يميز الجيل السابق عنه والمفهوم «النسوي» الموغل في خصوصية المرأة ومشكلاتها الذي يسود الآن .

ولاشك أن بيت الأجداد القديم وحكايات جدتها لها عنه ، بالإضافة إلى الثقافة العميقة بالعربية والانجليزية ، كانت جميعاً وراء هذا الاحساس المرهف بالعالم وبالبشر ، وهذه القدرة الفنية واللغوية التي تميز كتاباتها الفنى منها والنقدى وأيضاً السياسى ، استطرد هنا لأقول ، وتميز أيضاً خطابها العام فى المحاضرة والمظاهرة والمؤتمر السياسى والقدرة النقدية ، وجلسة الأصدقاء الحميمة كما تميز (سيمولوجيا) مرآئها المتعددة ، التي بدت لى من صورها الفوتوغرافية قبل مشاهداتى لها فى المواقف المختلفة التي أشرت إليها .. باختصار تميز شخصيتها .

أطلت فى هذا المدخل محاولاً الوصول إلى الجذور العميقة التي تكمن وراء «ظاهرة» لطيفة الزيات ، التي تكاد تكون ظاهرة نادرة فى حياتنا ندرة هذه الظاهرة لا تكمن فى غنى تجربتها ، فهذه يمكن أن نجدها كثيراً ربما فى غير المبدعين ، أكثر من المبدعين ولكنها تكمن أولاً فى قدرتها على الوعي بخصوصية هذه التجربة من ناحية ونجاحها فى تجسيد هذه الخصوصية تجسيدا فنياً ونقدياً وحياتياً متميزاً وفريداً ، يحقق أقصى ما يطمح اليه انسان فى حياته : أن يعطى العالم أغلى ما يمتلك معنوياً ومادياً . وفى تقديرى أن الميراث المادى ليس هو المهم كما يتصور الكثيرون ، لأن ما يحمله هذا الميراث المادى من قيم نتجت عن الظروف الاجتماعية لوجوده ، أخطر منه هو بكثير (على سبيل المثال كيفية جمع الثروة وأنماطها - الخ) من هنا أعلى من أهمية المراث المعنوى ، القيمى والثقافى . أن ينجح الإنسان فى أن يعطى العالم مالا يستطيع غيره أن يعطيه إياه أى بصمته الخاصة التي تميزه عن غيره تميزاً حقيقياً وعميقاً ، وبأكبر قدر من الدقة الممكنة ، وبأكثر قدر من الصلابة أيضاً وهذه الدراسة الموجزة ، موجهة فى الأساس للبحث عن هذه البصمة الخاصة للطيفة الزيات .

لعل أبرز مظاهر خصوصية لطيفة الزيات هو أنها ، تلك المرأة الواحدة قد قدمت . وماتزال - للعلم انجازاً متميزاً فى عدد متسع من مجالات النشاط الانسانى . فهي دون شك واحدة من أهم مثقفى ومثقفات الوطن العربى كاتباته وناقداًته ، واستاذة جامعاته ، ومناضله السياسيات . ولاشك أن هذا التعدد فى مجالات النشاط والانجاز ، كان يحتاج إلى جهد ووقت وذات قوية ومثابرة وهو تعدد لانجد له مثيلاً إلا فى حالات محدودة جداً على المستوى العربى . غير أن هذا ليس هو تميز لطيفة الزيات الأساسى فى هذا الجانب الأهم هو قدرتها على أن تمارس كل هذه الأنشطة - بدجاح - ودون أن تخلط فى نفس الوقت بين أى منها والآخر . بمعنى أنها مع ادراكها لكونها هى ذاتها التي تكتب وتناضل وتحاضر

(وتدير بعض المؤسسات أحياناً) ، فقد نجحت في أن تدرك أيضاً أن القوانين الحاكمة لكل مجال من هذه المجالات ، وطرق العمل فيها مع أنها جميعاً أنشطة إنسانية ذات مبادئ عامة لها قدر من الخصوصية لا بد من احترامه - بالطبع - بعد التعرف عليه ، واتقانه ولعل أبرز الأمثلة التي ينبغي أن تذكر هنا هو عدم الخلط بين العمل الأكاديمي والنضال السياسي فلطيفة الزيات التي ولدت سنة ١٩٢٣ وتلقت تعليمها في المدارس المصرية العادية حتى حصلت على الليسانس سنة ١٩٤٦ والدكتوراه سنة ١٩٥٧ من جامعة القاهرة وتدرجت في المناصب الجامعية حتى درجة أستاذ النقد الانجليزي ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية البنات جامعة عين شمس . بما يعنيه ذلك من مهام البحث العلمي والتدريس والإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراه والادارة (ادارت أيضاً في أوائل السبعينيات أكاديمية الفنون) ، هذه الأستاذة هي نفسها لطيفة الزيات التي دخلت السياسة دمها وهي طفلة سنة ١٩٣٤ .

«أن لا أجد في حضن أمي الملاذ من شرور الدنيا وأنا في الحادية عشرة من عمري أطل من شرفة بيتنا في شارع العباسي بالمنصورة ، لا أحد يجبرني ، لا أحد يملك أن يجبرني ، لا أبي يحاول انتزاعي من الشرفة حتى لا أرى ، ولا أمي تبكي بلا صوت ، وأنا أنتفض بالشعور بالعجز ، بالأسى ، بالقهر ورصاص البوليس يردى أربعة عشر قتيلاً من بين المتظاهرين ذلك اليوم ، وأنا أصرخ بعجزى عن الفعل ، بعجزى عن النزول إلى الشارع لإيقاف الرصاص الذي ينطلق من البنادق السوداء ، أسقط الطفلة عني والصبية تبلغ قبل الأوان فنحن بمعرفة تتعدى حدود البيت لتشمل الوطن في كليته ، ومصيري المستقبلي يتحدد في التو واللحظة ، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه (حملة تفتيش ص ٥٨-٥٩) ولا ينفلق الباب بل يتسع حيث المشاركة في قيادة أهم الحركات الجماهيرية ١٩٤٦ وبعد ثورة ١٩٥٩ وحتى قيادة لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية منذ ١٩٧٩ وبينهما مضايقات واضطهادات وسجون ومطاردات ، وبينهما أيضاً أشواق وأحلام ومنشوات وانتصارات .. واحباطات فوقفات تأمل أو سكون وفي تقديري أنها كانت معاناة بالغة أن تمارس المجالين معاً (ومعهما مجالات أخرى) دون أن يكون النضال «أكاديمياً» والمحاضرة والبحث والإشراف العلمي سياسياً . ومع ذلك ، فالمؤكد أن هذا العمل الأكاديمي قد استفاد من النضال بالمعنى الواسع أى القدرة على المواجهة والصلابة ومن السياسة بمعناها الواسع أيضاً ، مثلما استفاد النضال من المنهجية الأكاديمية وطرقها في التنظيم والترتيب .

المثال الثاني هو عدم الخلط بين النقد والابداع . فرغم اللغة الجميلة واللمحات المزهقة والحساسية التي لا يمكن أن تدركها إلا عين المبدع في نقدها ، فإن أساس النقد لديها هو سعى «علمي» وليس فنياً ، يحاول اكتشاف خصوصية النص الفني بأكثر الوسائل دقة وانضباطاً وبعداً عن الانطباعية ، ومن هنا يمكن فهم الدافع الذي قادها في بعض أعمالها النقدية وفي مرحلة من حياتها إلى المساهمة في تقديم «النقد الجديد» (ت.س. اليوت وآخرين) إلى العربية ، والاستفادة منه في نقدها ، رغم أنها تنتمي بوضوح إلى الفكر الماركسي ، ودون أن تخشى هجوم ماركسي تلك الفترة الحادة على هذا الاتجاه النقدي الذي كان يتبناه في مصر رشاد رشدي وتلاميذه . فلاشك أن هذا الاتجاه قدم لها مالم تجده في النقد الماركسي آنذاك ، وخاصة على مستوى دراسة التقنيات في النص الأدبي مثل - «المفارقة» و «المعادل الموضوعي» وغيرها . ولاشك أن هذه الاستفادة تحتاج إلى دراسة معمقة تثبت إلى أي مدى نجحت النافذة لطيفة الزيات في «الاستفادة» من النقد الجديد دون أن يطغى هذا الأخير على مسلماتها الفكرية الأساسية ، باعتبارها دراساتها . وهنا يمكن الإشارة إلى درجة من التباعد بين النظرية في «حول الفن» والتطبيقية للنصوص الغربية من ناحية ومعظم انتاجها الاكاديمي بالانجليزية من ناحية أخرى فهذا كان قريباً من النقد الجديد ولم يترجم إلا أخيراً ، فيما عدا ترجمتها لمقالات اليوت النقدية (١٩٦٢) .

المثال الثالث هو قدرتها على احترام خصوصية الفن الذي تكتبه ، وهي تناضل سياسياً فلفن وسائله ، وللنضال السياسي وسائله المختلفة وليس معنى هذا - بالطبع - نفى السياسة من الفن بل إننا نزع العكس وهو أن ابداع لطيفة وبعض كتاباتها النقدية ، تطرح فهماً أكثر عمقاً للعلاقة بين الفن والسياسة . تتحول السياسة فيه من مجرد وظيفة للفن (والفن اذن - أداة من أدوات السياسة) إلى أن تكون سمة أساسية في ماهية الفن ، سمة كامنة فيه لا يكون فناً بدونها . والسياسة هنا ينبغي أن تدرك بالمعنى العميق ليس مجرد الصراع السياسي على السلطة ، وانما جوهر الصراع العميق في الحياة ، والمجتمع والانسان ، حتى لو كان صراعاً فردياً ، فهو - لديها - صراع من أجل الحرية أي مع الآخرين كما سبق القول .

وهذا الفهم للعلاقة بين الفن والسياسة هو الذي حكم كتابات لطيفة الزيات من البداية وحتى آخر أعمالها «صاحب البيت» رغم الفروق الواضحة في «مضمون» كل عمل عن الآخر . فقد يحلو لبعض النقاد أن يقيموا تحولاً بين الباب المفتوح و «الشيخوخة» (١٩٨٦) باعتبار أن العلاقة الجدلية بين الذات والمجتمع

هي محور الرواية الأولى ، بينما تناقضات الذات هي محور المجموعة القصصية غير أن الدراسات العميقة التي قدمت في ندوة عن الأدب والوطن، والتي صدرت في كتاب أخيراً ، تكشف أن تناقضات الذات وصراعاها ، لم تكن - أبداً - منفصلة عما يحدث في العالم الخارجي ، وأن التحولات الخاصة بالطبقة الوسطى كانت جذراً عميقاً في هذه التناقضات التي كانت تحاول البحث عن حل أو عن تجاوز .

كذلك لا تستطيع أن نرى في «الرجل الذي عرف تهمته» غياباً للذات لصالح العالم الخارجي (أزمة عبدالله الذي يسجن دون ذنب أو جريمة) فهذا العالم الخارجي ذو صلة وثيقة بالعشوائية التي تم بها سجن أكثر من ألف وخمسمائة شخص سنة ١٩٨١ وكانت لطيفة الزيات وأخوها محمد الزيات وكثير من صديقاتها وأصدقائها ضمن هؤلاء وربما كانت قسوة هذه «الحملة» أعنف على لطيفة الزيات أكثر من غيرها ، لأنها - في تقديري - كانت سبباً في الأمراض التي أدت إلى وفاة أخيها محمد . ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا أهدت الكتاب «إلى ذكرى أخى محمد» .

بعد «الرجل الذي عرف تهمته» التي نشرت في «أدب ونقد» ١٩٩١ قبل أن تصدر في كتاب تأتى «حملة تفتيش» ١٩٩٢ وبعدها صدرت مسرحية «بيع وشراء» ورواية «صاحب البيت» ١٩٩٤ غير أن تقديري أن هذين العاملين الأخيرين قد كتبوا قبل «حملة تفتيش» ومعاً في نفس الفترة تقريباً ولم ينشرا إلا أخيراً . ودليلي هو أن الأزمة الأساسية في كليهما تكاد تكون واحدة رغم اختلاف النوع الأدبي وتفصيلات أخرى كثيرة . الأزمة فيهما هي صراع الإنسان الفرد (وهو هناك امرأة خطيبة في المسرحية وزوجة في الرواية) مع مؤسسة قامة المؤسسة في الأولى هي المال والملكية بصفة عامة وفي الثانية هي منظمة سياسية (تقدمية) ورغم اختلاف المؤسستين - كما هو واضح - فإن العلاقات القهرية التي تؤدي إلى امتلاك الآخر والآخرين للمرأة ، وإفقادها حريتها ، هي الجامع المشترك بينهما .

ولعل مفهوم «الحرية» هنا ، هو ما يجعل بعض النقاد يرى في هذين العاملين نزوعاً - وجودياً يضع الذات في مواجهة الآخرين «الجحيم» وهذا يبدو صحيحاً ويمكننا أيضاً أن نضيف إليه نوعاً «خلقياً» أى منتسباً إلى نظرية «الخلق» التي يرى فيها - النقد الجديد - ماهية للفن . وهذا واضح من اعتماد فكرتي المعادل الموضوعي والمفارقة في مجال بنية العمل سواء في المسرحية أو في الرواية مما

يجعلنى أعتقد أن العاملين كتباً في مرحلة «النقد الجديد، أو التحليلي، من حياة لطيفة الزيات ومع ذلك فإننا نعتقد أن انتهاء كل من العاملين بإمكانية تحقيق المرأة لتحررها الذاتي ، بالانفصال عن مؤسسة المال في المسرحية ، وتحررها العميق من قيودها الداخلية (البيت القديم) وعودتها لكى تساهم في تحرير من كانوا جحيماً (الزوج ورفيقه) من الجحيم الحقيقي الذى يكبل الجميع (السلطة ؟) هذه النهاية تشير إلى ضرورة مراجعة هذا التصنيف الذى اعتقد أنه يتعارض معها ، سواء كان نحو الوجودية أو نحو نظرية الخلق وهذا يحتاج إلى تحليل عميق للعاملين من منظور «محتوى الشكل» دون الاكتفاء برصد التقنيات ، ودون الاكتفاء بسرد المحتوى أو المضمون وحده .

في «حملة تفتيش أوراق شخصية» آخر ماصدر للطيفة الزيات حتى الآن ، تحقق المعادلة الصعبة بين الذات والجماعة أعلى درجات نجاحها من وجهة نظرى وهذا واضح بدءاً من العنوان ذاته حيث ينقسم إلى قسمين أولهما (يبدو) موضوعياً خارجياً ويشير إلى سلطة قهرية والآخر «أوراق» شخصية غير أننا مع قراءة النص نكتشف أولاً أن حملة التفتيش الخارجية لاتأتى إلا فى الفصل الأخير منه فى حين أن الأوراق الشخصية هى الرواية ونكتشف - فيما هو أكثر تعقيداً ، أن العلاقة بين جزئى العنوان ليست علاقة تعارض ، بل هى علاقة تداخل وجدل وصراع ، فالحملة تبدأ من الداخل ، من الأوراق الشخصية التى بدأت تسحبها عام ١٩٧٣ مرتدة بها إلى كل تواريخها الهامة السابقة (دون تسلسل خطى بالضرورة) ثم تواصلها بالجزء الثانى الذى كتب فى سجن القناطر الخيرية سنة ١٩٨١ مرتدة بها إلى سجنها السابق بالحضرة سنة ١٩٤٩ ومتابعة حياتها حتى ١٣ نوفمبر ١٩٨١ حيث حملة التفتيش النهائية التى تنتهى بحل عميق لحملة التفتيش الداخلية.

«وخطر فى بالى وأنا أسترخى فى جلستى على طرف السرير أنى أستطيع الآن أن أنظم أوراقى التى رقدت مخلوطة فى مخابئها السرية» (حملة تفتيش ص ١٧٥) .

فى هذه الأعمال الإبداعية لاتقف خصوصية لطيفة الزيات عند حدود القدرة على تحقيق العلاقة المسبقة بين الخاص والعام على مستوى الوعى والادراك كما يتجلى فى طبيعة القضية الأساسية التى دارت خلالها أعمالها ، وإنما تتجاوز ذلك فى المنطق الذى تتشكل به هذه القضية فقد لاحظنا فيما سبق ، أنه

رغم كون الكاتبة هي ذاتها ، وأن هذه الذات متصلة طوال الوقت على نحو جدلي (وإن اختلف مفهوم الجدل في مراحلها المختلفة) بالجماعة ، فإن الأعمال قد تنوعت من حيث انتمائها النوعي ، بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، وعلى نحو ما الترجمة الذاتية. ورغم التداخل الواضح بين بعض الأنواع وبعضها الآخر ، في بعض الأعمال (حملة تفتيش والشيخوخة مثلاً) ، فإننا نستطيع الحكم مطمئنين ، بأن الكاتبة قد نجحت نجاحاً بالغاً في أن تحترم خصوصية النوع الذي تكتب في إطاره (وتوظف غيره في هذا الإطار جزئياً) لأنه الإطار النوعي الذي ترى فيه القدرة على إيصال رؤيتي للآخرين، (صاحب البيت ص ١٢٩) .

تقول لطيفة الزيات «ان حسي بالشكل الفني للكتابة حس يبلغ درجة الهوس، (نفسه ص ١٢٧) وهذا أمر واضح بالفعل ليس على مستوى النوع الأدبي فحسب بل في خصوصية التشكيل في داخل كل نوع بذاته وهنا يمكننا أن نقارن بين البنية الروائية في كل من «الباب المفتوح» «الرجل الذي عرف تهمته» و «حملة تفتيش» و «صاحب البيت» فكل منها عمل روائي محكم غير أن إحكامه يختلف عن إحكام الآخر تبعاً لاختلاف الرؤية ، ومن ثم التقنيات المستخدمة وهو بالطبع اختلاف نسبي يظل في إطار وحدة الرؤية الكلية للكاتبة .

إن هذا الهوس بإحكام الشكل الفني بالاضافة إلى خصوصية لغة لطيفة الزيات والتي بدت واضحة منذ الباب المفتوح وازدادت تبلوراً مع بقية أعمالها (مع تحقيق التناسب بين اللغة والنوع ، وبين اللغة والموقف في داخل العمل الواحد) . هذه الخصوصية هي ما يمكن أن نسميه بدرامية اللغة . لغة خالية من الكليشيهات وخالية تقريباً من الوصف لغة حديثة (إن جاز التعبير) بمعنى أنها قادرة على تجسيد الحدث الدرامي (بالمعنى الواسع للدراما) بكل ما يحمله من عنف واضطراب وانفعالات وتناقض يقود إلى التوتر كقيمة جمالية عليا . أكاد اعتبرها جوهر الفن ، كل فن .

هذه اللغة لاتخلقها لطيفة الزيات ، وانما تؤسلب فيها اللغة العادية «اشيع وسائل التواصل بين البشر» تعيد تنظيمها لتدس فيها روحها الخاصة وجمالياتها الخاصة ، ولتجسد بها جوهر خصوصيتها الذي حاولنا رصدده حتى الآن ، هذا الجدل والصراع (في إطار الوحدة) بين العلم والخاص بين الذات والجماعة المختلفة للفن . هذا الصراع هو جوهر الدراما التي عاشتها لطيفة الزيات في حياتها. ونجحت في أن تشحن بها لغتها الخاصة وتقدم لنا ما لا يمكن لأحد غيرها أن يقدمه .

٢ - أدب لطيفة الزيات يعيد طرح سؤال الأدب والوطن

على مدى ثلاثة أيام ، انعقدت بمركز البحوث العربية بالقاهرة في الفترة من ٦-٨ أكتوبر ١٩٩٥ ، ندوة بعنوان «الأدب والوطن ، نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة ، مهداة إلى لطيفة الزيات» ، شارك فيها عدد كبير من النقاد والدارسين والكتاب من مختلف أنحاء الوطن العربي ، وأشرف على تنظيمها سيد البحراوى ، ودعمتها مع مركز البحوث ، نور - دار المرأة العربية وعدد من النساء العربيات .

دارت أعمال الندوة في تسع جلسات ، بالإضافة إلى جلستي الافتتاح والختام ، توزعت عبر أربعة محاور ، الأول منها نظرى يتناول قضية العلاقة بين الكتابة والسياسة ، وعالج الثانى والأكثر عدداً أعمال لطيفة الزيات الإبداعية والنقدية ، واعتمد الثالث على شهادات للمبدعين المعاصرين عن رؤيتهم للطيفة الزيات وعلاقتهم بها ، أما الرابع فقد دار حول قضية الوطن فى الإبداع المعاصر فى مصر .

وكما حاول منسق الندوة أن يظهر - فى الجلسة الافتتاحية - فإن هذه المحاور لم تكن منفصلة . ففي اللحظة التى نعيش فيها سعياً دعوياً من مختلف الأطراف المهيمنة ، سواء فى الداخل ، أو فى الخارج ، على المستويات السياسية والثقافية ، لتهميش مفهوم الوطن ، وخاصة فى المناطق الضعيفة فى العالم ، ولنفى العلاقة بين الكتابة الأدبية والدور السياسى بالمعنى العميق للفعل السياسى ، نحتاج إلى إعادة طرح القضية المهمشة ، وإعادة مناقشتها فى ضوء ما يحدث حولنا نقدياً وسياسياً ، كى نختبر مدى صحتها ومدى صلابتها وحقها فى الحياة .

ولأن لطيفة الزيات التى تجاوزت السبعين من عمرها ، قد قدمت - خلال أكثر من نصف القرن من الزمان - نموذجاً فريداً بين النساء العربيات للنضال بمعناه العميق ، على المستوى الإنسانى والسياسى والإبداعى والنقدى والجامعى ، ووعت الشروط الضرورية لهذا النضال فى كل مجال من هذه المجالات ، لخصوصية كل مجال ، وللصلات المشتركة بينها جميعاً ، ولأنها قدمت فى إبداعها الأدبى الذى ترادفت أنواعه بين الرواية والسيرة الذاتية والقصة القصيرة والمسرحية ، معاناة هذه الشروط القاسية للمرأة المناضلة التى تعيش الحياة حولها

بنفاذ بصيرة ، وحس راقٍ ، فإن خصوصيتها هذه تلتقى مع الهم العام الذي يعيشه المثقفون الوطنيون العرب في اللحظة الراهنة ، لتصبح لطيفة الزيات هي الموضوع الذي يتماهى مع قضيتهم الراهنة ، ويصبح بحثها طريقاً ضرورياً لفهم الأزمة وطرح السؤال ، وربما الوصول إلى بدايات الإجابات الجديدة ، خاصة إذا امتد الفهم ليشمل اللحظة الراهنة في إبداعنا .

وبرغم أن منظمى الندوة لم يطلبوا من معدّي الأبحاث أن يكتبوا في موضوعات بعينها ، واكتفوا بطرح المحاور العامة في الدعوة ، فإن نوعاً من الاكتمال والتكامل قد تحقق بين دراسات بعض المحاور ، وإن نقصت بعض الدراسات في محاور أخرى ، فغابت الدراسات الخاصة بدور لطيفة الزيات في الحياة السياسية / الثقافية ، كما كان دورها النقدي في حاجة إلى مزيد من الدراسات ، والأمر نفسه بشأن دورها كامرأة وكجامعية .

وبرغم أن المحور النظرى الخاص بالعلاقة بين الكتابة والسياسة قد أثار مناقشة مهمة من قبل شاعرين كبيرين هما مريد البرغوثى ومحمد عفيفى مطر ، حول احتفائه (هذا المحور) بالترجمة ونقل المفاهيم ، كما هو سائد في مجلاتنا النقدية المعاصرة فى العالم العربى ، بدون توظيف لخدمة الأدب العربى ونقده ، برغم ذلك ومع خطورة المناقشة ، فقد حقق المحور قدراً ملحوظاً من التوازن ، بين تقديم التراث النظرى الذى عالج القضية ، وبلورة موقف نقدى عربى واضح منها ، اعتقد أنه هو الموقف الذى انطلقت منه معظم الأبحاث التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات . لقد قدمت - فى المحور النظرى - ستة أبحاث ، عرض واحد منها للعلامح العامة للنظرة الماركسية (فريدة النقاش) ، وقدم اثنان منها الكيفية التى طرحت بها القضية ، خاصة فى التطورات المؤثرة للنظرية النقدية الماركسية ، لدى مدرسة فرانكفورت (حسن حماد) ولدى التوسير وجماعته ماشرى وإيجلتون (فخرى صالح) . وعلى نحو آخر طرح (محمد برادة) هذه الجدلية المعاقة بين الأدبى والسياسى عبر التراث الحديث والمعاصر ، ليصل إلى تحديد الملامح الأساسية للإشكالية ، وهو ماوصل إليه كل من مريد البرغوثى وفيصل دراج فى بحثيهما بدون أن يخوضا فى تفاصيل العروض والمناقشات التراثية فى الموضوع .

لقد بلور هذا المحور باتساق ، وبدون اتفاق مسبق ، مع الجلسة الافتتاحية ، منظوراً متميزاً للعلاق بين الكتابة الأدبية والسياسة . وهو منظور أشارت إليه كثيراً لطيفة الزيات ، يرى أن الكتابة هي بالضرورة ممارسة لفعل سياسي بالمعنى العميق ، وأن هذه الممارسة السياسية لا بد لها من شروط خاصة تميزها عن غيرها من الممارسات السياسية في مجالات الحياة الأخرى ، هذه الشروط هي شروط التشكيل الجميل ، القادر على أن يحمل الدلالة الاجتماعية للحظته التاريخية بجماليته ذاتها ، بدون أن يستعير أدوات غيره من المجالات المعرفية أو السياسية أو الحياتية . وفي هذا المنظور الإبداعي / النقدي تواصل عميق ومثري لإسهامات الحركة النقدية المتطورة من الحوار الحاد بين لوكاتش وكل من أدورنو وبريشت مروراً بإسهامات باختين وجولدمان وألتوسير ، وصولاً إلى زيبا وإيجلتون وفريدريك جيمسون وأدوارد سعيد ، وهو تواصل منطلق - بغير شك - من وعي حاد بالأزمة الراهنة للنقد العربي والثقافة العربية التي تعيش حالة من التبعية والركود ، ولذلك فهو تواصل نقدي يعي الأصول العميقة لهذه التطورات ، ولا يستسلم لها ، ويحاول أن يختار منها ما يعين على الخروج من الأزمة ، عبر تكوين نسق جديد ، لايهتم بمضمون الأعمال الأدبية ويعتبرها معياراً للحكم والتقييم ، ولا يقع أسير نظرة الألعاب الشكلية النافية لماهية الأدب ووظيفته .

كان نصيب الدراسات التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات أكثر عدداً وتنوعاً ، فقد حظى مجمل إبداعها بأربع عشرة دراسة (زواج بعضها بين الشهادة والدراسة) ، بالإضافة إلى شهادات المبدعين (إبراهيم عبدالمجيد / فوزية مهران / ليلي الشربيني / سعيد الكفراوي / منى سعفان / نعمات البحيري / هالة البدرى) . وقد انقسمت الدراسات إلى نوعين : الأول يقدم رؤية عامة شاملة لمسيرة إبداع لطيفة الزيات (رضوى عاشور / إلياس خوري / إبراهيم فتحى / اعتدال عثمان / سامية محرز / فوزية مهران) ، والثاني يتناول نصاً بعينه : فكان من حظ الرجل الذى عرف تهمته ، دراستان (فريال غزول / صالح سليمان) ، وحظيت «الباب المفتوح» بدراسة (عبدالرزاق عيد) ، و«صاحب البيت» ، بدراسة (جمال باروت) ، و«أوراق شخصية» بدراسة (ياسين الشيباني) ، وقصة «على ضوء الشموع» (أمينة رشيد) ، وقصة «بدايات» (هالة حسن) . أما كتابها النقدي عن «نجيب محفوظ : الصورة والمثال» ، فقد حظى بدراسة (سيزا قاسم) .

ولأن المجال لا يتسع هنا لعرض إنجاز كل من هذه الدراسات التي أرجو أن يتاح لها النشر قريباً* ، فإننا سنكتفي بإيجاز الإسهامات العامة التي أضافتها للوعي بأدب لطيفة الزيات وموقعه في الإبداع العربي المعاصر . فمن خلال تحليلات فنية معمقة سواء لعمل بعينه أو لمجمل أعمال الكاتبة ، نجحت معظم الدراسات في تقديم رؤية عميقة ومستبصرة بعملية الإبداع وقيمة الكتابة ، سواء لدى المبدعة ، أو في الحياة الثقافية العربية المعاصرة .

لقد رأى الدارسون والمبدعون لطيفة الزيات رائدة حقيقية في مجال إثبات دور المرأة العربية الحديثة لوجودها الحقيقي والتميز في مجال الإبداع الأدبي . فبعد ريادتها لنضال المرأة السياسي في أمانة اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦ ، قدمت لطيفة الزيات ريادتها الفنية في عملها المتميز «الباب المفتوح» سنة ١٩٦٠ ، لا باعتباره فحسب كتاب امرأة عن معاناة امرأة في مجتمع يمر بالصراع بين المحافظة والتمرد ، بين الاحتلال والاستقلال ، بل باعتباره إنجازاً في مفهوم الكتابة يتجاوز الوضع الراهن آنذاك ، ليمزج بين الذاتية والموضوعية ، الشخصية والتاريخية ، الانفعالية والوثائقية ، في جملة جديدة تنطلق من معاناة الذات ، لتحمل «المعادل الموضوعي» لمعاناة الجميع .

وبرغم بروز «الذاتي» في أعمال لطيفة التالية «الشيخوخة» و «أوراق شخصية» وحتى في «الرجل الذي عرف تهمته» و «صاحب البيت» (حسب رضوى عاشور) (ويمكنني أن أضيف مسرحية «بيع وشراء») ، فإن الذات عند لطيفة الزيات ، ليست ، في أي من هذه الأعمال ، هي الذات الفردية المغلقة على نفسها ، بل هي ذات حقيقية مكتملة (وإن بدت صراعية أحياناً) ، تعي وضعها في العالم ، وتعرف أن حريتها مرهونة بحرية الآخرين ، ولذلك فإن نضالها من أجل ذاتها لا يمكن أن يتم إلا بالالتقاء معهم صراعاً وتلاحماً . ومن هنا ، فإن وحدة الذات عند لطيفة الزيات ، ليست وحدة وجودية ، بل هي وحدة الإنسان الواعي بشروط وجوده ، ووحدته لاتعني عزله (مع ما في ذلك من معاناة أليمة ، خاصة إذا حدثت في السجن) ، كما أنها لاتقتنافي مع اندماجه في الآخرين ، وإن كان

* نشرت في مجلد بعنوان «لطيفة الزيات : الألب والوطن» عن مركز البحوث العربية ودار نور للبشر.

لايجوز أبداً التخلي عنها لصالح الآخرين ، أى آخرين .

تنطلق لطيفة الزيات (حسب إلياس خورى) فى كتابتها من حالة إثبات الوجود ، والرغبة فى الحرية ، وليس من الرغبة فى الكتابة . فالكتابة حالة من حالات الوجود والحرية . من هنا ، فإن صراع الكاتبة الحقيقى هو فى مدى نجاحها فى أن تقول نفسها تماماً وبجرأة تامة ، بدون أن تجور على المواضع الفنية التى تعرفها جيداً كناقدة ومثقفة . ولذلك دار فى الندوة حوار حاد حول التصنيف النوعى لكتابة لطيفة الزيات ، هل تقدم كتابة مستقرة فى إطار الأنواع الأدبية المألوفة : رواية ، قصة قصيرة ، مسرحية ، سيرة ذاتية ، أم أنها تنطلق من رغبة فى البوح ، وتجسيد «اختيارى» لتجربة ذاتية ثرية وخصبة لاتخضع للقيود والمواصفات الخارجية . ومن الواضح أن لطيفة الزيات قد نجحت فى تحقيق هذا التوازن ، بين صخب التجربة المواره فى الحياة ، وضرورات الفن ، فهى تعرف أن الحرية هى الوعى بالضرورة وتجاوزها .

ومن الطريف أن تكتشف سيزا قاسم فى نقد لطيفة الزيات ملامح مشتركة كثيرة مع تلك التى اكتشفها الدارسون فى أدبها : الربط بين الذات والموضوع ، البحث عن رؤية للعالم ، الإخلاص لخصوصية العمل الفنى ، السعى إلى امتلاك الأدوات المناسبة لاكتشاف هذه الخصوصية ، مهما تنوعت مصادر هذه الأدوات ، بدون استسلام أو تلقيق .

لقد كانت لطيفة الزيات بحياتها وإبداعها ابنة مخلصه لجيل رائد من أجيال حركة التحرر الوطنى العربية ، بإنجازاتها وإخفاقاتها . وكانت هذه الريادة سنداً قوياً للأجيال التالية من المبدعات اللاتى قدمن شهادتهن فى الندوة ، وللمبدعين الذين عبروا عن تقدير وحب خالص للكاتبة وكتابتها . غير إن الأبحاث الخاصة بالمحور الثالث «الوطن فى الأدب المعاصر» قد كشفت أن امتداد تأثير هذه المرحلة قد توقف عند شعراء السبعينات (وليس قصاصيها) ومن جاء بعدهم من الجيل الراهن . ففيما عدا بهاء طاهر (وجيله بلا شك) الذى يحتفى فى روايته الأخيرة (الحب فى المنفى) بالوطن وهمومه ، بوعى حاد وناقذ بأزمته ، كما أوضحت دراسة شيرين أبو النجا - نجد أن دراستى شعبان يوسف ومى التلمسانى تظهران بوضوح أن الإبداع المعاصر ، فى معظمه ، قد قل اهتمامه بالوطن والسياسة ، وانحصر - لأسباب تتعلق بالمعيش المهزوم والمتفتت - فى هموم الذات المتشيلة

البعيدة عن القدرة على رؤية الآخرين والتلاحم معهم .

وفي تقديري أن أبحاث هذا المحور كانت شديدة الأهمية ، لأنها قادت الندوة إلى منتهاها الضروري : المقارنة بين ما كان ، وما ينبغي أن يكون ، وما هو كائن ، والشروط الموضوعية التي ينبغي أن تتوفر لتحقيق ما ينبغي أن يكون ، ودور المبدعين والنقاد والمثقفين عامة في إهدار هذه الشروط أو في العمل على تحقيقها . من هنا كانت أهمية هذه الندوة التي استطاعت عبر رحلة طويلة من التخطيط والتطبيق ، وعبر ثلاثة أيام من الحوار (الاستثنائي) في زمننا ، أن تعيد وضع اليد على الجرح السرى الذي فجره حديث محمد برادة في جلسة الختام ، وجعل جميع المشاركين يخرجون الندوة ، وقد بللت أعينهم الدموع ، دموع الجروح السرية العميقة التي نخونها كثيراً ، لكنها في الحقيقة تفرض نفسها علينا حينما نتجاوز ذواتنا ، ونلتقي في حميمية ، وحول القيم التي أظن أنها ماتزال صحيحة وقوية الجذور بداخلنا ، مهما كانت قسوة القهر والتراجع .

٣ - الحياة تقهر الموت

لا أحب تمجيد الموتى ولست من الذين يرون في الموت نهاية العالم ولست من من يعتبرون أن الماضي أفضل من الحاضر ولا من المستقبل بالطبع ، ولكني إزاء لطيفة الزيات أشعر بكل ذلك ، ونحن مع نموذج شامخ يحتاج كي يتكرر أو يوجد ما هو أفضل منه إلى جهود وإنجازات ربما كانت مستحيلة في زماننا . ليس الأمر طبعاً لأن جوهر البشر قد تدهور أو تدنى ، وإنما لأن علاقة هذا الجوهر البشرى بالظروف التي يعيش فيها فيتأثر بها ويؤثر فيها (وهي العلاقة التي تصنع النموذج في النهاية) قد اختلت لأن قوى الهدم والإفساد والإفقار ، قوى الموت ، قد احتلت المشهد كاملاً ، ولم تعد تسمح للجوهر البشرى أن يجد الحد الأدنى من تحققه هذا الذي يبدأ منه كي يعلو ويرتفع ويصنع الذات الشامخة مثلما فعل جيل الحركة الوطنية للطلبة والعمال .

صحيح أن هذا الجيل قد وقع في النهاية في مأزق ساهمت في قيادتنا إلى مانحن فيه الآن ، غير أن القيم الكبيرة التي رسخها في حياته وفي لحظات موته كما علمتنا مواجهة لطيفة الزيات الشامخة للمرض والموت ذاته) . تبقى نموذجاً للكيفية التي بدونها تستحيل المواجهة ويستحيل الإنجاز .. تستحيل الحياة .

لقد امتلكت بطلات لطيفة الزيات القدرة دائماً على أن يصمدن ويواجهن كل ما يعوق حياتهن ، ونجحن في حالات كثيرة أن يفتحن الباب الحقيقي والصحيح إلى الذات المتوهجة ، باب الوطن والعمل الجماعي والمشاركة والانتماء وهذا هو ذاته الباب الذي تعمل كل القوى الآن في الخارج وفي الداخل على إغلاقه إلى الأبد ، وقد يتصور البعض أن رحيل لطيفة الزيات الآن هو تعبير عن العجز عن مواجهة هذا السد الذي تتراكم أحجاره ، غير أن من عاصر الأيام الأخيرة للطيفة الزيات حالة موتها يدرك أن هذا غير صحيح وأن إصرارها على رفض الموت طوال ثلاثة شهور وإن أيقنت أنه أت لا محالة هو إشارة إلى أنه حتى الموت لا يستطيع أن يهزم الإنسان كأنه فرض عليه من خارجه ولم يختره مستسلماً أو مهزوماً من الداخل ، ومادام أنه قد نجح في حياته أن يحقق للحياة عالم لا يستطيعه أحد غيره ، أن يترك بصمته الخاصة تلك التي يستحيل أن يمحوها الموت ذاته أو تقهرها قواه التي تسود حياتنا الآن . لهذا وجدت أن من واجبي أن أبرز فقط هذا الدرس الأكبر الذي تعلمته منها وخاصة حالة موتها : درس الحياة .

أما أشجاني الخاصة لفراق أستاذة وصديقة لن يستطيع أحد في العالم أن يحتل مكانها فاحتفظ بها لنفسى .

٤ - رحلة الموت ... رحلة الحياة

لم يسبق لى أن تحدت مشاعري بالنسبة للبيت القديم بمثل ما تتحدد اللحظة . هو الآن يرتبط في وجداني بالموت . وربما لم أع هذه الحقيقة من قبل ، ولكني أعياها اليوم . وربما لم تتجسد مخاوفي من البيت القديم التي تجمعت على مدى الأيام ، وهو قائم ، بمدى ما تجسدت وقد انهت . ولست أسقط على البيت القديم موتاً جدياً على بحكم السن ، فأنا أدرك الآن أن لونا من الموت لازمني منذ البداية : خطوط خفية شدت إلى حافة الرحم ، الطفلة والصبية والفتاة والمرأة التي كنتها ، بالرغم من كل شيء .

حينما قرأت هذه الفقرة ، والفقرات التالية لها ، في مخطوطة «حملة تفتيش» ، في أوائل سنة ١٩٩٢ ، توقفت منزعجاً بدون أن أدري السبب . ربما كان السبب هو الحديث عن موت يرافق الحياة منذ البداية ، في عمل يسعى إلى تجاوز

الموت بمواجهته الصادمة ، عبر الصدق المطلق والتنقيب المطلق في التناقضات التي كوَّنت الشخصية الإنسانية عبر تاريخها وصراعها ، لتصل في النهاية إلى التصالح مع الذات .

ربما أزعجني - في هذه الفقرات - قدرة لطيفة الزيات (التي ظلت طوال حوارنا القديم باحثة عن المطلق) على أن تتجاوز هذا المطلق إلى النسبي (التصالح) ، في الوقت الذي تطله واضحاً كخط قائم موازٍ للحياة ، هو الموت . الموت هو المطلق .

لم أفهم إلا فيما بعد ، في حالة لطيفة الزيات ، هذا القانون البديهي الذي نعلمه لطلابنا عن صراع الموت والحياة ، في كل لحظة من لحظات الإنسان . أدركت أن هذه الفقرات كتبت في مارس ١٩٧٣ ، في غرفة مجاورة للغرفة التي يحتضر فيها أخوها عبدالفتاح الذي جعلها موته في مايو من العام نفسه تشعر بالرغبة الواعية في الموت :

«ليلتها حسدت أخى على موته وجسده ينخ تحت وطأة صراع الاختلال وهو يتقبل في جلال ، نهاية الصراع . ليلتها بدا لي الموت سهلاً سهولة متناهية وجميلاً ، وأنفاس أخى تتباعد ووجهه يكتسب هذا الهدوء الذي لم أعرف له من قبل مثيلاً ، هدوء الموجود وغير الموجود في ذات الوقت . وأبيات من شعر كريستينا روزيتي ، حفظتها في صباى المبكر ، تتردد في إلحاح ممضٍ على عقلى :

الملاح يعود إلى البيت ، إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود ، (حملة تفتيش ، ١٠٧-١٠٨) .

وفي نص نالٍ تكشف لطيفة الزيات أن هذه الرغبة في الموت . قد نبئت قبل ذلك ، وبالتحديد مع هزيمة ١٩٦٧ :

«قلت بعد هزيمة ١٩٦٧ رغم أنني ظلت شهوراً أدق بيدي على صدري وأقول :

- هذه الهزيمة حدثت لي أنا على المستوى الشخصي وأقصى ما حدث لي على المستوى الشخصي .

ولم يفهم مغزى ما أقول سوى القلة ، استبعد الكثيرون كلامي كادعاء ، كمجرد ادعاء . ولكني أعرف أيضاً أن ما حدث لي خلال السنة من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٣ قد استعصى على تربيتي السياسية أو سرى البائع . في هذه الفترة فقدت زوج أختي ، وصديقي وزميلي ، محمد الخفيف ، في إبريل ١٩٧٢ فجأة ، وأخي عبدالفتاح في مايو ١٩٧٣ بعد طول معاناة . وكتب علي أن أدخل معركة خاسرة مقدماً مع الموت ، مطلق المطلقات ، وأن أتعرف على قوى غير القوى الاجتماعية التي عركتها وعركتني ، متمثلة في الموت . وحاولت . وحاولت جاهدة أن أتجاوز الفقد ، وحركة الطلبة ١٩٧٢/١٩٧٣ تدفعني المرة بعد المرة إلى المحاولة ، ويبدأ تنهاديان مقهورتين على حافة الحفرة المرة ، الحفرة بعد الحفرة .

بعد الخروج من السجن ، ١٩٨١ ، تم موت الأخ الباقي «محمد» ، بدأت ألاحظ بقلق عزوف لطيفة الزيات عن الحياة التي أخذ قرفها وخستها في التزايد مع الوقت . غير أن هذا العزوف لم يقد إلى العزلة ، فقد ظلت تقود لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وتدرّس ، وتحضر الندوات . وفي الوقت نفسه كانت تعمل على نحو محموم في أوراقها القديمة التي لم تكن راضية عنها من قبل : «حملة تفتيش» ، و«صاحب البيت» ، و«بيع وشراء» ، بالإضافة إلى النص الجديد «الرجل الذي عرف تهمته» ، ودراساتها النقدية سواء بالعربية أو الإنجليزية . بدت كمن يلاحقه الزمن ، تريد أن تحقق أقصى ما تستطيع انجازه قبل فوات الوقت . واستطاعت بالفعل نشر كل هذه الأعمال ، عدا كتابين لم تكن قد انتهت من مراجعتهما حينما جاء المرض ، على نحو مفاجيء ، ومن ثم كان قرارها أن لاتخضع للعلاج الكيماوي حتى تستطيع الاستمرار ، ولكن المرض كان أقوى من كل أنواع العلاج ، وأقوى من كل إرادة .

عرفت لطيفة الزيات ، منذ البداية ، أن المرض لاعلاج له ، حينما سألتها عن نتائج أول أشعة ، ردت بصوتها القوي المؤلف : لسنا بحاجة إلى الانتظار ، فنحن نعرف من الآن أن هناك فشلاً في إحدى الرئتين . وبسبب هذا الصوت القوي زاد ألمي ، إذ قدرت كم ستكون قاسية المعركة بين الموت وهذا الجسد القوي والإرادة الأقوى ، في العمق ، وخلف الوعي .

وخلال شهرين ونصف ظلت تخاص المعركة وهي واقفة على قدميها ، تنتقل من البيت إلى المستشفى ، تستقبل الزوار ، تشاهد برامج التلفزيون ، خاصة

المسلسلات التي كانت تفضلها ، والأخبار ، وتعلق عليها ، وتحاول أن تعمل ولو قليلاً ، وهي تتابع بدأب حركة المرض داخل أجزاء جسمها ، تحاول أن لا تشكو ، حتى فاض الكيل ، ولم تعد قادرة على التمدد في السرير ، فكانت تقضى الليل على كرسي مستقيمة العود ، وهي ترفض الانتقال للإقامة في المستشفى . وكان هذا مستحيلاً ، بعد أن بدأت السيقان تضعف والرأس يميل على الصدر ، بعد أن تسال المرض إلى العظام وجزء من المخ .

وحتى هذه اللحظة مازلت غير قادر على أن أعرف بالضبط ، هل اختار المرض جزءاً من المخ لا يغيب الوعي ، أم أن المريض هو الذي اختار ، أن يصدّ المرض عن هذه المنطقة - السر البائع - حتى يظل آخر خلايا تموت في لطيفة الزيات .

مرات عديدة أنبأنا الأطباء بأن هذه هي الليلة الأخيرة ، وفجأة يرتفع الضغط وتنظم ضربات القلب ، وتفتح لطيفة الزيات عينها وتكلمنا ، حينما لا تكون على فمها كمامة الأكسجين ، وتشير إلينا بدقة تخبرنا بما تريد أو حتى بما تشعر ، حينما لا تستطيع الكلام .

كنت أطل من فتحة الباب في غرفة العناية المركزة ، فإذا بي أفاجأ بفريال غزول تشير إلى من الداخل صارخة باكية تريد ورقة وقلماً ، كانت لطيفة قد أشارت لها برغبتها في الكتابة . وفي مرة تالية لمحت كراسية كانت بيدي بالصدفة ، فحركت يدها باتجاه الكراسية ، وبمجرد أن فتحت الكراسية ، فوجئت بالطبيب فوق رأسى : ممنوع ممنوع . انزعجت ورفعت صوتي رافضاً الحصار اللفظي الذي كانوا قد وضعوها فيه - دوننا - منذ دخلت العناية المركزة . في مابعد أدركت أن لديهم أوامر أن لا يكتب المريض أى شيء وهو في هذه الحالة .

كان واضحاً أن أجهزة الجسم تنهد واحداً وراء الآخر . لكن الوعي العميق لم يكن يستسلم أبداً . كنا جميعاً نلاحظ ذلك بأسى وفزع ، وفرحة في الوقت نفسه . (فريما) نجحت لطيفة الزيات في معركة لامفر من أن تخوضها وحدها ، ولانستطيع أن نساعدنا فيها إلا بإشعارها بالتضامن إلى حد الاندماج أحياناً . وكانت هيئة المستشفى (وربما أقارب لطيفة أيضاً) في حالة من العجب الدائم من هذه النصف دسته من النساء والرجال التي لازمت السلم ، أمام باب غرفة العناية المركزة الذي لا يفتح إلا قليلاً ، والذي وراءه تكمن مريضة لا تمت لهم

بصلة قرابة . وهم مصرّون على البقاء لساعات طوال ، ومصرّون على أن يفتحوا الباب كل خمس دقائق ، وأن يدخل كل واحد منهم ، بالدور ، ليقف قليلاً صامتاً ، أو محاولاً الكلام ، بيقين دائم بأن الدخول إلى لطيفة الزيات ، سوف يسندهما في المعركة . وكانت هي تشم رائحتنا ، فكانت تفتح عينيها لتستقبلنا ونحن على بعد أمتار منها . ومهما كان صمت الواحد منا ، كانت تشعر بأنفاسه ، وتحرك يديها ممسكة بالأيدى ، وتحرك شفثيها تحت الكمامة ، بما يفهمنا ماتريد .

بعد أيام من «العناية المركزة» بدأت تنتابنا جميعاً الوسوس حول مايفعله الطب بلطيفة الزيات . كان واضحاً أنهم في حالة تعجب من درجة وعيها وإصررها على هذا الوعي . غابت مرات عديدة ولكن لمدد قصيرة ، وكانت تعود ، في حين كانت مؤشرات الجسم كلها تشير إلى التوقف ، فكانوا - وهذا هو الأرجح - يسعون إلى تشغيلها ، مادام الوعي مستمراً . وماكانوا يستطيعون أن يفعلوا غير ذلك . وما كنا نحن بقادرين على تحمل تدخلهم في هذه المعركة التي لاتخص سوى لطيفة الزيات وحدها ، ولاتخصنا إلا بالتبعية .

ذات ليلة ، قبل النهاية بثلاثة أيام تقريباً ، كانت النية أن أقضى الليل في المستشفى . ولكن في الواحدة رأى على «الخفيف» أنه لامبرر لذلك . وقبل خروجي مررت على «العناية المركزة» ، ومن فتحة الباب ، وعلى غير العادة ، نادتنى المس «قدريّة» ، كانت تحاول إيقاظها وطلبت منى مساعدتها . وقفت مضطرباً إزاء المشهد ، متسائلاً أين لطيفة الزيات بالضبط . بدأت في الكلام ، فتحت عينيها وابتسمت وقالت بصوت قوى : أهلاً . ثم عادت إلى الغياب ، فعدت إلى الكلام وتدلّيك اليد ، وبعد فترة فتحت عينيها مرة أخرى ، وكادت تضحك وتقول بصوت أقوى : أهلاً - أهلاً ، ثم تعود إلى الغياب . وأظنه الغياب الطويل الذي انتهى مع مساء العاشر من سبتمبر ١٩٩٦ .

٥ - غواية الجوائز

احترت كثيراً قبل أن أكتب هذه الكلمات ، وسألت كثيراً من الأصدقاء ، بعضهم وافقنى ، وآخرون رفضوا وجهة نظرى . الموضوع هو تأسيس الجامعة الأمريكية ، بالقاهرة لجائزة للرواية العربية تحمل اسم «نجيب محفوظ ومنحها هذا العام مناصفة لكل من لطيفة الزيات (الباب المفتوح) وإبراهيم عبدالمجيد (البلدة

الأخرى) ومصدر حيرتى لم يكن تقديرى للجائزة فى حد ذاتها ، ولكن بسبب منح الجائزة للطيفة الزيات بصفة خاصة التى لا يستطيع أحد أن يجزم بكونها لو كانت حية ، تزال قادرة على أن تتخذ قراراتها الخاصة يمكن أن تقبل هذه الجائزة أم ترفضها وتقدرى الشخصى أنها كانت سترفض . وهذه هى المبررات أسوقها مع كامل احترامى للأساتذة والأصدقاء الذين شكلوا اللجنة التى اختارت العاملين ، ومعظمهم أكن لهم كامل التقدير ، لقيمتهم العلمية ومواقفهم الوطنية .

فى تقديرى أن قيام الجامعة الأمريكية بالقاهرة بمنح جائزة للرواية العربية، هو خطر شديد على الرواية العربية ، من ناحية وعلى الحياة الثقافية فى العالم العربى ، ومن ثم على المستقبل العربى كاملاً ، باعتبار أن المثقفين هم طليعة الأمة وقادتها إلى المستقبل ، من ناحية أخرى ومعياراً فى تقويم الرواية العربية .. ومهما استعانت بخبراء ومتخصصين وشرفاء فستظل الجائزة حاملة لاسم الجامعة الأمريكية بالقاهرة وسوف يتغير الخبراء فى لجنة الاختيار ولن يبقى سوى اسم الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ولاشك أن القارئ قد لاحظ أننى أصر على تكرار صيغة الجامعة الأمريكية بالقاهرة وهذا تكرار مقصود فالمرفوض ليس أى جامعة أمريكية فلو أن أى جامعة فى العالم قد منحت هذه الجائزة ، فسوف يكون ذلك اثراء للأدب العربى وفرصة لتحقيق عالمية أو على الأقل التعرف فى العالم أما الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ذات الحدود العلمية المعروفة ، والتوجهات السياسية والدور التخابرى المعروف أيضاً منذ نشأتها فان اسمها يسىء إلى الرواية العربية والأدب العربى وإذا كان الاختبار قد تم هذا العام على أسس موضوعية بفعل التشكيل الجيد نسبياً للجنة الاختيار ، فليس مستبعداً أن يتم تغيير هذه اللجنة واختيار لجنة أخرى ترضى وتحقق المصالح الأمريكية مباشرة فى مصر والعالم العربى ، فى السنوات القادمة ، مثلما يحدث الآن فى الجوائز (العربية) التى يمنحها أشخاص لاقيمة لهم سوى أنهم يملكون المال .

الجامعة الأمريكية بالقاهرة إذن تتخذ من منح هذه الجائزة - مستغلة أيضاً اسم نجيب محفوظ - وسيلة لتحقيق هيمنتها المادية عليها فبعد اغراء المثقفين بالأموال عبر المنح والتبرعات والأبحاث المشتركة تغريهم الآن بشهوة الترجمة التى تحمل القيمتين المادية والمعنوية معاً ولتصبح هذه الجائزة الوحيدة المخصصة للرواية العربية بالذات هى محط أنظار الروائيين العرب جميعاً وإذا كان بعضهم قد

اعتذر عن عدم قبول هذه الجائزة هذا العام أثناء المشاورات السابقة على إعلان الجائزة ، فلن يكون هذا متاحاً في السنوات القادمة ، في ظل تزايد أزمة الثقافة والمثقفين في مصر والعالم العربي ، وبعد أن تكون هذه الجائزة قد أسست مصداقيتها إذ تمنح في البداية لروائيين محترمين يستحقونها .

تاريخ الجامعة الأمريكية معاد للثقافة التحررية العربية تاريخياً ، ودورها في توطيد الصلة مع إسرائيل معروف ودراساتها الموجهة لتحقيق الوظيفة السياسية والتخابرية أيضاً معروفاً فما أجمل أن يزين اسم الجامعة الأمريكية بالقاهرة إنن باسم لطيفة الزيات المناضلة الاشتراكية المعادية للهيمنة الأمريكية وللوجود الصهيوني طوال حياتها وعبر كل أعمالها .

في النهاية لا أستطيع أن أجزم بأن لطيفة الزيات كانت ستقبل الجائزة أو ترفضها لو كانت حية . أما وقد رحلت ولم يبق لنا سوى قيمتها وأعمالها التي تمثل لنا زاداً في مواصلة معركتها معركتنا الأبدية ضد الاستعمار وقواه فإن من واجب شخص مثلي ، عرف لطيفة وصادقها وناضل معها ، وعرف أيضاً أعمالها وقيمتها ، العمل على منع تشويه هذه القيم وهذه الأعمال وتحويلها إلى رموز لقيم ضد قيمها ضد قيم الاسم وضد قيم العمل الأدبي وهذا واجب ليس فقط إزاء هذه الجائزة ، بل إزاء كل الجوائز المزيفة والمضللة التي صارت تملأ حياتنا ويقبلها بعض كبار مثقفينا دون أن ينتبهوا إلى مخاطرها .

٦ - لطيفة الزيات ترفض الجائزة !

استهدفت مقالتي «غواية الجوائز» أساساً التدليل على صحة تقديري لكون لطيفة الزيات (لو كانت قادرة على اتخاذ القرار) كانت سترفض جائزة الجامعة الأمريكية المسماه بـ «نجيب محفوظ» للرواية العربية . وفي سياق هذا الهدف جاء الحديث عن الدور التخابري للجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ضمن أدوار أخرى معادية لثقافة التحرر الوطني التي تمثلها أعمال لطيفة الزيات ومجمل حياتها .

وقد أثار هذا الحديث غضب بعض الأصدقاء ، ومنهم الصديق عباس لبيب التونسي عبر عنه في مقالته «غواية الطفولية اليسارية» بالعدد الماضي من «أخبار الأدب» . ولمزيد من الأدلة ، فإنني أقدم هنا ، وثيقة هامة أظنها كافية للرد على كثير من النقاط التي أثرت ، والوثيقة هي مقالة للدكتورة لطيفة الزيات عرضت

فيها بحثاً لمجموعة MERIP الأمريكية (١٩٧٥) ، ونشرت بالعدد الثاني من مجلة «المواجهة» الصادرة عن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية (فبراير ١٩٨٤) .

واعتماداً على هذه المقالة ، وعلى غيرها من التراث المتاح الذي يمكن أن ينشر فيما بعد ، أود أن أوضح أن ما قصدته بالدور التخابري للجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وببيروت معروف لمن يريد أن يعرف وله وجوه متعددة ، ليس أخطرها التجسس المباشر لصالح الذي قام به شخص مثل (CIA) كريستوفر ثورن (الرئيس الأسبق للجامعة الأمريكية بالقاهرة) ، بل يمتد إلى ما هو أهم من منظور التطور المعرفي المعاصر ، ومنه :

* توجيه الأبحاث العلمية نحو دراسة المناطق الحساسة في المجتمع المصري بما يساعد المخطط السياسي الأمريكي في تحديد مداخله الدقيقة للسيطرة على هذا المجتمع .

* العمل على استيعاب «الصفوة» المصرية في إطار المنظور السياسي (النظري والعملي) للولايات المتحدة ، وللتخلي عن أجندة العمل الوطني المصري في البحث العلمي وفي العمل السياسي بصفة عامة (ولعل مقالة إبراهيم عبدالمجيد في صحيفة العربي (الناصرية ؟) المعنون بـ «أمريكا أم الدنيا» أن يكون خير دليل على مثل هذا الدور .

* العمل على تخريج صفوة إدارية تتحكم في المواقع الأساسية في الحياة المصرية ، تنتمي إلى النموذج الأمريكي انتماء التبعية في الفكر والسلوك .

إن هذه الأدوار ، وغيرها هو ما جعلني أميز الجامعة الأمريكية بالقاهرة (ونفس الأمر ينطبق على أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أجنبية في أي بلد) برفض هيمنتها على الأدب أو الثقافة العربية ، لأن مثل هذه الجامعات تنشأ أساساً بهدف التخابر وليس للهدف العلمي . الذي تقوم من أجله الجامعات ، «الطبيعية» في مجتمعاتها . فرغم أن هذه الجامعات ، في أي مكان في العالم ، تعمل على خدمة النظام السياسي والاقتصادي الذي أنشأها ، فإنها تختلف عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة في كون الأولى تقوم أساساً على إنتاج معرفة علمية ، كما أنها ، بحكم نشأتها الطبيعية في ضوء ظروف مجتمعها تسمح بالتناقض الطبيعي في داخلها ،

الذى قد يؤدى إلى تعديل هذه الأدوار أو الغائها (والمثال هو الدور الوطنى الذى لعبته الجامعة المصرية والأمريكية والفرنسية وغيرها فى فترات مختلفة من تاريخ بلدانها .

أما الجامعات المصنوعة خصيصاً لتحقيق أهداف أجنبية فى بلدان أخرى كالجامعة الأمريكية فى القاهرة وبيروت ، فإن العلم موظف بوضوح معن لخدمة الاستخبارات ، كما أن حجم التناقض فيها لن يكون بالقوة التى تسمح بتغيير الأهداف .

إن هذا التصنيف لاينفى أن هناك عدداً كبيراً من الشخصيات العلمية والوطنية تخرجت من الجامعة الأمريكية فى القاهرة وفى بيروت ودرست فترات طويلة بهما وأن هناك عدداً آخر من الأساتذة الأمريكيين الراديكاليين قد زاروهما لإلقاء محاضرات هامة ، وأن بعض الأسر الطلابية قامت بأدوار متميزة ضد الوجود الصهيونى ، وغير ذلك من ملامح (التناقض) داخل مؤسسة الجامعة الأمريكية ، غير أننى لأعتقد أن هؤلاء يمكنهم أن يغيروا من الأهداف الأساسية لهذه الجامعة . ولا أظن أن أحداً يستطيع أن يدعى أن خصائصهم العلمية والوطنية تمثل خصائص للجامعة الأمريكية كمؤسسة كاملة تابعة للنظام الأمريكى ومصالحه .

وأخيراً يبقى حقى فى أن أتعجب من أن الرد على مقالى قد جاء من الصديق عباس الذى يعرف جيداً هذا الموقف من الجامعة الأمريكية منذ سنوات طويلة دون أن يناقشنى فيه . يعرف أننى رفضت عدداً من الدعوات للتدريس فى هذه الجامعة ويعرف أن هذا الرفض لم يكن من قبيل الثراء المادى أو السذاجة أو الطفولة (وهذا هو المصطلح الدقيق) وإنما كان من منطلق وطنى (وليس يسارى فقط ، لأن هذه القضية تمس المجتمع المصرى كله وليس فقط الطبقات الشعبية التى أنتمى إليها وأحاول الدفاع عن مصالحها) . ومن هذا المنطلق ، فإذا كان «الصديق» يريد حقاً أن يواجه الامبريالية الأمريكية والصهيونية ، والفساد الذى يعوق مؤسساتنا وجامعاتنا وجوائزنا عن الفعالية الوطنية ، والذى أعانى منه ، وأحاول مواجهته مع زملاء ورفاق وأصدقاء ، فإننى أمد له يدي مرحباً من أجل حوار جاد وغير (متشنج) وأياً كان موقعه .

* أرفق الدكتور سيد البحراوى * نص مقال طويل للدكتورة لطيفة الزيات بعنوان «شبكة أبحاث الشرق الأوسط بالولايات المتحدة أداة السيطرة على شعوب المنطقة ، وتتضمن بحثاً مطولاً قام به كل من بيترجونسون وجوديت تاكر في عدد يونية ١٩٧٥ من مجلة مشروع الشرق الأوسط ، وقد نشر في مجلة المواجهة التي كانت ترأس تحريرها الدكتورة لطيفة الزيات ويمكن للقراء مراجعته في المجلة المذكورة ، ويبدو واضحاً موقف الأدبية الراحلة من المؤسسات الأمريكية .

٧ - لطيفة الزيات في مواجهة التطبيع

في مثل هذه الأيام منذ ثلاث سنوات رحلت عن عالمنا لطيفة الزيات وهي لمن لا يعرف كاتبة وناقدة وأستاذة جامعية ومناضلة سياسية ، نجحت خلال حياتها في أن تقدم نموذجاً بارزاً لدور المثقف إزاء نفسه وإزاء مجتمعه وإزاء قضايا وطنه .. لقد نجحت لطيفة الزيات في أن تحقق في أدبها وفي حياتها قيمها الإنسانية والسياسية ، ونجحت في نضالها ، أن تحقق ماتدقق به أدبها وحياتها في توافق مثير يصلح لأن نتأمله في زمن صارت فيه تناقضات المثقفين مع أنفسهم ومع توارихهم ومع مصالح أوطانهم أقصى من أن تحتل .

لقد قادت لطيفة الزيات في بداية حياتها وفي نهايتها لجنتين من أهم لجان العمل الوطني في تاريخنا الحديث .. كانت الأولى هي اللجنة الوطنية للطلبة والعمال التي قامت سنة ١٩٤٦ لقيادة حركة المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الانجليزى والحكومات العميلة ، ومثلت تحالفاً بين القوى الوطنية البازغة والاتجاهات السياسية المختلفة ، وهي الحركة التي صعدت النضال من أجل الاستقلال الوطنى الذى تحقق بعد ذلك تحت قيادة الضباط الأحرار ، وإن ظل منقوصاً حتى الآن بسبب تراجع حركة التحرر الوطنى في كل بلدان العالم العربى والعالم أجمع ، وتحت سيادة الهيمنة الأمريكية على النظام العالمى الجديد .

وفي مواجهة هذا التراجع وهذه الهيمنة قادت لطيفة الزيات سنة ١٩٧٩ وعشية توقيع معاهدة السلام مع اسرائيل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية والتي تشكلت من مثقفين ومهنيين مصريين من مختلف الاتجاهات السياسية والثقافية

والوطنية ، وأرست أهم مبادئ مواجهة العدو الإسرائيلي ، وخاضت أهم المعارك ضد وجوده على الأراضي المصرية ، وضد التعامل معه بأي شكل من الأشكال سواء في الداخل أو الخارج ، ناهيك عن عدم الاعتراف بشرعية وجوده ، حتى لو كان موجوداً رغم أنفنا .

منذ البداية واجهت اللجنة كبار المثقفين الرسميين الذين رحبوا بكامب ديفيد وزيارة الرئيس الاسرائيلي آنذاك والتقوا به مثل توفيق الحكيم وحسين فوزي ، وأصدرت من الوثائق ما يكشف المخاطر الجسيمة التي يمثلها قبول اسرائيل في المنطقة أو قبول التعامل معها ككيان أو كأفراد صهاينة على مصالحنا وهويتنا وعلى وجودنا ، ولم يقف نشاط اللجنة التي شارك مئات من المبدعين الأدباء والموسيقيين والممثلين والتشكيليين والأساتذة والطلاب ، عند إبراز المخاطر وتحديد الثوابت التي لا غنى عنها من أجل الوطن المستقل حاضراً ومستقبلاً ، ومن أجل الأجيال الجديدة ، بل ناضلت على نحو عملي ضد محاولات اسرائيل الاشتراك في معرض الكتاب أو المعرض الصناعي والزراعي ، وقادت اللجنة مظاهرات واعتصامات متعددة شاركها فيها كل النقابات (بما فيها نقابة الزراعيين رغم أن مجالها شديد الحساسية لتورط وزارة الزراعة في أعلى درجات التطبيع) والأحزاب (بما فيها بعض أعضاء الحزب الوطني أحياناً) والهيئات الشعبية والأندية وبعض المؤسسات الرسمية .

وقد أدت هذه الأنشطة التي امتدت على مدى يزيد على ربع قرن إلى بلورة موقف المثقفين المصريين من التطبيع مع اسرائيل والمتمثل في الرفض الكامل للتعامل مع اسرائيل بأي شكل من الأشكال ، سواء داخل مصر أو خارجها ، ومقاطعة كل الملتقيات والندوات التي يشارك فيها اسراييليون في الخارج ، وفي حالة الإضطرار يتم مقاطعة الاسراييليين وعدم الاشتراك معهم في تعامل مباشر ، ومقاطعة الهيئات الدولية التي تعمل على تشجيع التطبيع أو تدبر الوسائل للعمل المشترك بين العرب والاسراييليين .

وهذا الموقف الواضح والذي مازال هو الموقف الأساسي لمعظم المثقفين هو أقوى الإشارات بأنها ليست مقبولة بأي حال من الأحوال كدولة عنصرية تريد الهيمنة على المنطقة وتحقيق السيادة لصالح الهيمنة الأمريكية . ولعل التعبيرات

الاسرائيلية عن هذا القلق بما فيها تعبير رئيس الوزراء المتشدد السابق نتنياهو ، والجهود الأمريكية والأوروبية والاسرائيلية لكسر هذا الموقف والتحايل عليه بأشكال مختلفة لحل هذا كله يجعلنا ننتبه إلى أنه الموقف الوحيد الصحيح الممكن الآن وبمعنى أدق هو أقوى ورقة نستطيع أن نلعبها في ظل التراجع الراهن والوهن في المواقف الرسمية ، والتسليم بكل الأوراق .

ولقد تعرض أعضاء اللجنة ، بما فيهم لطيفة الزيات لكافة أشكال الاضطهاد مثل السجن والاعتقال والطرده من العمل والحصار والتهميش والتشهير .. إلخ ، لم يقتصر الاضطهاد على أجهزة الدولة الرسمية ، بل حدث على يد بعض الأحزاب ، بالإضافة طبعاً إلى جهات دولية وعربية متعددة ، وبالإضافة إلى ذلك كانت معركة اللجنة موجهة ضد بعض المثقفين من ذوى المصالح أو ممن يؤمنون بما يسمونه الإنسانية أو الليبرالية أو حق الحوار ، والذين كانوا موجودين منذ البداية كقلة قليلة ، ومازالو موجودين أيضاً كقلة قليلة ، رغم ما يبدو من تزايد عددهم في الفترة الأخيرة .

إن تزايد أعداد من يقبلون التعامل مع اسرائيل أو مع صهاينة في الفترة الأخيرة ، رغم أنهم يظلون أفراداً قلائل ، هو نتاج في الحقيقة للإحباط العام الناتج عن تهميش دور المثقف الذي لا تستطيع الدولة استيعابه ، وفقدان الناس للدافع إلى الحياة ، وللأمل في المستقبل الذي يبدو مظلماً أمام الجميع ، وأنا شخصياً لا أستطيع أن ألوم المثقف المحبط أو الذي ينطوى على نفسه انتظاراً لما يأتي به الغد وأجياله ، لكنى لا أستطيع أن أفهم المثقف الذي ينقلب على تاريخه من أجل تمويل أجنبي ، أو اضطراب في المفاهيم ، أو المثقف الذي يستطيع أن يتخلى عن أول خصائص المثقف كإنسان واع ، مفكر يعقل الأمور على نحو نقدي ، مدرك لمصالحه الشخصية ومصالح وطنه ، وقادر - على الأقل - على أن يعلن وجهة نظره التي يراها صحيحة في مواجهة كل تزيف للحقائق أو تسمية على مصلحة الوطن .

في كل زمان ومكان ، كان هناك المثقفون والشرقاء المخلصون المضحون الواعون بمصالح شعبهم التي هي في نفس الوقت مصالحهم الشخصية على المدى البعيد ، وكان هناك المثقفون الذين لا يرون سوى مصالحهم الشخصية الضيقة

فيبيعون لأي جهة ويرخص التراب وتكون النتيجة أنهم يفقدون أنفسهم وسمتهم كمتقنين حقيقيين ، ولقد كانت لطيفة الزيات نموذجاً للمثقف الأول فبقيت رغم موتها نموذجاً ممتداً في الأغلبية من المثقفين الشرفاء ، حتى ولو كانوا صامتين أو مهمشين ، في حين يعلو النوع الثاني على السطح ، ولكن إلى حين ، لأنهم يموتون كل يوم .

عبدالفتاح الجمل 

عبدالفتاح الجمل

عبدالفتاح الجمل "قيمة الإبداع" (*)

لم ألتق بعبد الفتاح الجمل مثل معظم من عرفوه في صحيفة المساء ، وإنما في دار الفتى العربى . كان ذلك فى أواخر عام ١٩٨١ ، حيث كان عبدالفتاح يعمل مديراً للتحرير بالدار ، التى انتوت إصدار سلسلة عن الشعراء العرب للفتيان . وكان على أن أعد كتاباً من هذه السلسلة عن بدر شاكر السياب .

لم تستمر هذه العلاقة طويلاً ، إذ اقتصرت على لقائين أو ثلاثة لمناقشة التصور العام للكتاب ، ثم للإعداد الذى قمت به . غير أن هذه اللقاءات حددت طبيعة العلاقة التى ربطت بينى وبين عبدالفتاح الجمل فيما بعد ، وليست هى المهمة ، وإنما الأهم هو القيم الضمنية التى قامت عليها (أقصد اللقاءات والعلاقة) ، والتى لم أستطع اكتشافها إلا بعد وفاته .

كان موقف عبدالفتاح من الكتاب الذى أعدته هو عدم الرفض ولكن أيضاً عدم القبول . فقد طلب إعادة صياغة الكتاب بطريقة أخرى . وأتذكر الآن أننى لم أكن مستريحاً لهذا الطلب . ولكن لأن عبدالفتاح كان شديد الرقة والحساسية وهو يناقش هذا الأمر ، فقد راجعت ما كتبت وأظن أننى عدلت فيه كثيراً ، وأعدته إلى الدار ، ولكن الكتاب لم يصدر ولا أذكر الأسباب ، ولكنى لا أظن أن عبدالفتاح كان أحدها . فى الغالب جاء غزو بيروت ١٩٨٢ فأنسانا وأنسى الدار المشروع كله الذى لم يعد إلى الصدور إلا بتصوير مختلف بعد ذلك بعقد من الزمان تقريباً .

استمرت علاقتى بعبد الفتاح الجمل عبر جلسات عامة فى نقابة الصحفيين أو فى مقهى لوكس عاماً أو عامين ، ثم اعتزل هو الناس الا من اصطفى وانحصرت العلاقة فى أحاديث تليفونية قليلة . لكنها مشفوعة بحب كبير من قبلى له . وأظن أيضاً أنه كان يحبنى .. ولكن من بعيد .. ولم أفكر فى هذا .. إلا بعد وفاته .

* كتبت كمقدمة لكتاب عن عبدالفتاح الجمل لم يصدر.

تابعت أعمال عبدالفتاح الجمل التي صدرت تباعاً من «الخوف» وحتى «محب» ولكن كانت ثمة مشكلة بينى وبين ما يكتب . فالعمل الوحيد الذى استطعت اكمال قراءته حتى النهاية هو «حكايات شعبية من مصر» أما بقية الأعمال فكانت أبدؤها ولاستطيع إتمامها .. كان واضحاً أن ثمة مشكلة بينى وبين الطريقة التي بينى بها عمله وأحياناً بينى وبين الأسلوب الذى يكتب به .

بعد وفاة عبدالفتاح الجمل ، اجتمع عدد من أصدقائه ، حسناء مكداشى ، محمد البساطى ، محمد كامل القليوبى ، سعيد الكفراوى ، وأنا ، لإعداد التكریم اللائق بعبدالفتاح الجمل ، وكانت فكرة هذا الكتاب ، ومن أجله عكفت على أعمال الجمل وماكتب عنه أسبوعين ، أظن أنهما لن ينغلقا بعد ذلك ، لأن ما قادانى اليه سواء بشأن كتابات الجمل وشخصيته ، وشخصيتى أيضاً ، أكبر من أن يتوقف .

قادنى هذان الأسبوعان إلى اكتشاف القيمة المحورية التي يسلك حولها نسق قيم عبدالفتاح الجمل الذى كتب الكثيرون عن ملامح منه ، وهذه القيمة المحورية ، هي القيمة التي كانت سبباً فى رفضه لكتابى «الأكاديمى» ، هذه القيمة هي قيمة الإبداع ، التي تنافى كل تقليد وجمود ، والتي تبحث دائماً عن الجديد وتسعى إليه .

إن المطالعة الأولى لأعمال عبدالفتاح الجمل تكشف عن تنوع واضح فى طرق الكتابة ، تنوع يعادى الاستقرار ، ويبحث عن خصوصية لكل موضوع أو لحظة يكتبها . فمحاولة «القص» فى «الخوف» لم تقض على البورتريه والاسكتش . كذلك لم يمنع البورتريه (للطبيعة والبشر) من محاولة كتابة الرحلة فى «آمون وطواحين الصمت» . ولم تمنع النادرة والاسكتش قيم التصاعد الدرامى فى «وقائع عام الفيل» ، أما «محب» فلها وضع خاص ، يجمع كل هذه الملامح ويزيد عليها بحثاً خاصاً يستحق أن تفرد له الدراسات المطولة ..

وهذا التنوع البنائى لايتنافى مع مجموعة ثابتة من خصائص كتابة الجمل، سواء على مستوى البناء أو الأسلوب فالميل إلى البناء القصير ، المكتمل أو المفتوح ، على مستوى البناء ، مرتبط - على مستوى الأسلوب - بالدقة والإيجاز والكثافة الدلالية ، والمزاوجة بين أكثر من مستوى لفظى وتركيبى من مستويات اللغة . وهى كلها خصائص تقود فى معظم الأحيان إلى المفارقة المضحكة أو المؤسسية أسى مكتوماً لايفيض بالسنتمنتالية . وكل هذا يكشف عن تكوين نفسى شديد العمق والتركيب . كما يكشف عن جهد خارق بذله هذا الكاتب لكى يكون صادقاً وأميناً - على مستوى التشكيل - مع هذا التكوين العميق والمركب . والذى لايمثل - فى

كتابة الجمل مجرد تكوين فردي أو شخصي ، وإنما تكوين شعب ووطن بناسه وأرضه وسمائه وطيوره وأشجاره ، وكل ما فيه . وهنا نصل إلى أهم خصوصيات كتابة عبدالفتاح الجمل على الإطلاق والتي تميز إبداعه عن إبداع غيره من الكتاب .

إن إبداع عبدالفتاح الجمل المكتوب ، وحرصه على قيمة الإبداع، في حياته وسلوكه مع نفسه ومع الآخرين ، تختلف تماماً ، بل وقد تتنافى مع اللهث وراء الجديد الذي قد يصل إلى حد متابعة الموضة عند بعض كتابنا المعاصرين . الإبداع عند الجمل هو قيمة أصيلة، أو بمعنى آخر ، الإبداع هو الوصول بالذات إلى الأصالة أي الوصول إلى الأعماق السحيقة التي تميز هذا الكاتب وهذا المجتمع عن غيره من الكتاب أو المجتمعات . وليس المهم أن يكون هذا الوصول وصولاً على مستوى الموضوع أو المضمون ، بل إن الأهم هو الوصول إلى التشكيل العميق الكاشف عن هذه الخصوصية . عن هذا التميز ، وهذا ما أحب أن أسميه تحقيق المحتوى القومي أو الوطني أو المحلي للأشكال الفنية . وهذا ما أظن أن عبدالفتاح الجمل قد عاش حياته من أجله أو نجح في الإمساك به في بعض كتاباته ، وخاصة «محب» .

إن الطموح الذي تملك عبدالفتاح الجمل ، وأستطاع هو أن يحققه ، هو إقامة علاقة تلاحم عميق بين موضوع الكتابة وصياغتها ، ولذلك فإن أصدق وصف لما فعله في «محب» وربما قبل ذلك في «الخوف» هو أنه «كتب القرية المصرية» ولم يكتب عنها ، وليس لهذا الوصف علاقة بكون القرية هي الراوى الأساسي في «محب» ، وإنما المعنى الأعماق ، هو أن الكاتب كان قريباً بكل حواسه ، وليس فقط بعقله أو عاطفته ، من التكوين العميق للقرية ، بكل عناصره ، سواء على المستوى الأفقى للحياة المعاصرة ، أو المستوى الرأسى للترسبات التاريخية التي مرت بها هذه القرية ، هذا القرب أدى بالكاتب لا إلى فهم القرية ، أو حبها أو رفضها ، وإنما إلى تشربها ، أي تمثلها تمثلاً داخلياً حسياً ، سمح له بأن «يفرز» ملامحها وعلاقاتها بذات طعمها ولونها ورائحتها ، إفرازاً طبيعياً تلقائياً مثلما «ينز» العرق من جسمه .

إن مثل هذا الموقف «الخاص» و«الفريد» للكاتب من موضوعه ، يؤدي إلى نتائج شديدة الأهمية على مستوى الكتابة الأدبية ، لأن هذه الكتابة تصبح هنا شكلاً لمحتوى (في منظور الكاتب) ، أو محتوى لشكل (حسب منظور القارئ)

لايجوز ، ولا يمكن فيه الفصل بين الطرفين ، لأن المحسوسات والملموسات تعطى نفسها للمتلقى ، كاملة بكافة خصائصها الفيزيائية والمعنوية التي حملتها عبر صيرورة التاريخ ، وهذه الخصائص ، تنتقل إلى المتلقى كمشاعر وانطباعات وآراء وانحيازات لاحصر لها ، ولا يمكن تلخيصها في أيديولوجية (بالمعنى التبسيطي لهذا المصطلح) ، هو إذن عالم من الفوضى الدلالية التي تملك المتلقى . ولا يستطيع تنظيمها بداخله قبل أن ينتهي من الإمساك بالنسق الخاص الذي وضعها الكاتب فيه ، هذا النسق السميوطيقي ، المكون من العديد من الإشارات والذي يكاد يصل عند عبدالفتاح الجمل إلى النمط الأيقوني المركب الذي لا يقبل التبسيط أو التجريد . والذي يحتاج من القارئ - إذن - أن يمتلك قدرات خاصة ، أقلها ، الانتماء ولو بدرجة إلى نفس موقف الكاتب من موضوعه ، وطموحه إلى مطابقة الشكل بالموضوع .

كتابة عبدالفتاح الجمل للقرية إذن تأخذ شكل القرية . سواء في مكوناتها الصغرى (الموتيفات والتقنيات) أو شكلها الكلي ، بما تحمله هذه المستويات من أذواق جمالية ومثل ضمنية كامنة فيها . وليس من الضروري هنا أن نوضح أن المقصود بالجمالي هنا ليس هو الجميل . لأن الكاتب استطاع ككل فنان كبير أن يحيل القبيح والبذئ والمتردى إلى جمالي وإن لم يكن جميلاً .

من هنا ، فإن الحديث عن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه أعمال عبدالفتاح الجمل يصبح لغواً لا طائل من ورائه ، وأظن أنه لم يكن يحبه ولم يكن يطمح إليه . إن لم نقل أنه كان معادياً له ، بحكم طموحه الإبداعي الذي يتطابق فيه الشكل مع المضمون . مع مثل هذا الطموح يستطيع الكاتب أن ينتج قيمة الفنية الخاصة النابعة من خصوصية الشكل . لانتلثم جزئيات كتابة عبدالفتاح الجمل ، أي شخوص قرية ومنازلها وأشجارها وكلابها .. الخ ، في نسق البناء الروائي الذي قدمته لنا الرأسمالية الأوربية واعتبرناه النموذج الأوحـد للرواية ، وحاولنا أن نتماهى معه كما حاولنا أن نتماهى مع هذه الرأسمالية . ومع ذلك فإن هذه الجزئيات تلتم في شكل عام هو شكل القرية المصرية بترسباتها التاريخية الممتدة والمشتتة حالياً . ولذلك فليس فخراً لهذه الكتابة أن تسمى رواية بالمعنى الاصطلاحي المألوف لهذا النوع . ولكنه ، بكل تأكيد فخر لها ، أنها حاولت أن تقدم نمطاً من التشكيل الذي ينبغي أن ينظر إليه المبدعون بعين الجدية . لأنه يقول لهم : من هنا يمكن أن ننتج كتابتنا ، أيأ كان نوعها .

هذا هو عبد الفتاح الجمل ، الذي رحل وقد أدى رسالته كاملاً ، وأتم علينا نعمته ، وتلك هي النعمة التي نتلقفها الآن ، ونحاول أن نبورها ، ونعطيها في هذا الكتيب عبر الدراسات والمختارات من أعمال عبدالفتاح نفسه ، ولسنا بهذا نفى عبدالفتاح حقه ، ولكنها بداية نرى أنها يمكن أن تفتح الطريق .

عبدالحسن طه بدر 

عبدالمحسن طه بدر

عبدالمحسن بدر لحظات من الأسي والأمل

فى الطريق إلى شبلنجه حيث استقر الجثمان الطاهر فى مثواه الأخير قال لى زوج أخته أن أهم ما فى عبدالمحسن بدر هو صلابته فى مواجهة الخطأ رغم حبه الشديد للحياة وربما بسبب هذا الحب الشديد ..

فى ميدان الدقى حيث اكتشفنا لأول مرة وجود المرض القاتل بدا على وجهى ووجه زوجته الشجاعة الألم الشديد فلم يكن منه ، وهو الذى أدرك الرسالة، ألا أن مارس دوره التاريخى فى أن يشد على أيادينا قائلاً أنه قضى حياته كما كان يجب أن يقضيها ولن يزعه الموت ومع ذلك لم ييأس أبداً وظل - كما ظللنا - يتمسك بأدنى بادرة أمل فى الهروب من الموت السريع .

فى باريس وبغد ثلاثة أيام من وصولنا بدا يدرك من وجوهنا ووجوه الأطباء أنه لا أمل . وقال لى : يبدو أن الناس يئست منا وحاولت أن أقنعه أن ثمة علاجاً مازال ممكناً فإظهر لى الاقتناع واضمر اليأس ولم يعلنه أبداً بطريقة مباشرة .

وظل يكظم الألم الشديد حتى لا تهتز صورته الصلبة المثال أمام زواره .. فى المستشفى وعلى سرير الموت رأيت وجهه قد تصلبت ملامحه على المعاناة الأخيرة تعبیر مؤلم عن صراع لا يحتمل ضد الآلام المبرحة وضد الموت الذى صمم أن يهزم هذه المرة هذه الصلابة والعناد .

فى سريرى أنا لم أستطع أن أنام منزعجاً من أن الموت قد استطاع بالفعل أن يهزم هذا الجيل وحين غفوت قبيل الفجر كان وجهه أمامى واقفاً فى غرفة مكتبة بالبيجاما والروب ديشمبر البنى الكاروهات صلباً ومبتسماً قبل المرض .

استيقظت من النوم وقد أدركت ما يريد أن يقوله ولم يستطع أن يقوله سواء فى فترة المرض أو فى الحلم الصامت لم يهزمه الموت لأنه أنجب ورسى وعلم

رجالاً وأقام من حوله علاقات تبدت في فترة المرض مثلاً لأقصى ما يتمناه الإنسان في حياته أصدقاء لم يفارقوه لحظة مع أسرته وأعداء يعرفون قيمته ويلتفون حوله رغم الاختلاف .

لم يحقق عبدالمحسن بدر كل ما أراد أن يحققه في الحياة لكن رسالته التي بثها الحلم إلى ظلت بل ونمت فيمن تعلموا منه ومن صادقوه أو حتى عرفوه مجرد معرفة عابرة ولا شك أن انجازه في مجال القيم الوطنية والبيادين الاشتراكية والمنهج الذي أرساه لدراسة الرواية العربية من أجل تأصيل النقد الاجتماعي سوف يبقى فينا وسوف نحاول بكل هذا كما حاول هو أن نهزم الموت لا الموت الفردي وإنما الموت الجماعي الذي يهددنا جميعاً .

عبدالمحسن طه بدر

خطوة منهجية هامة في النقد العربي الحديث

هذه دراسات كتبت منفصلة ، ولم يقصد منها عبدالمحسن طه بدر أن تكون كتاباً ، فقد كتبها في فترات مختلفة ، ونشر بعضها في كتب جماعية كما هو الحال في دراسته عن حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث التي نشرت في كتاب جماعى أصدره قسم اللغة العربية سنة ١٩٧٨ عن دار الثقافة للطباعة والنشر . وكما هو الحال في دراسته عن الطبعة المجهولة من مسرحية «على بك» الكبير لأحمد شوقي ، التي كتبت في نفس العام ولكنها نشرت ضمن كتاب جماعى صدر في شرف المغفور له عبدالعزيز الأهوانى بعنوان «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومى» عن مطبوعات القاهرة سنة ١٩٨٣ ، كذلك نشر بحثه عن أهمية النسخة الخاصة لعبد الرحمن شكرى من ديوان «أزهار الشر» لبودليير بمجلة «الف» التي تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة ١٩٨٢ . أما محاضرة «الرواية العربية المعاصرة» فقد ألقاها في ندوة «عبدالعزیز الأهوانى» التي تعقدها كلية الآداب - كل عام - تخليداً لذكرى عبدالعزيز الأهوانى ، في مارس ١٩٨٧ ، ولم تنشر من قبل .

ولقد رأت أسرة أستاذى الراحل العظيم - وأنا واحد من أفرادها - أن تجمع هذه الدراسات الهامة بين دفتى كتاب تحقيقاً لفائدة أكبر للباحثين ، وحفاظاً على تراث الفقيه من التشتت . وهامى بالفعل بين يدي القارئ : أعطينا الكتاب عنواناً قريباً من عنوان أكبر دراساته وأكثرها شمولاً

لموضوعاته ، ورتبناها بحيث تكون أمناً مع منهجه ، من العام إلى الخاص . فبدأناها بحركات التجديد والتطور، ثم أتبعناها بالرواية المعاصرة التي تكاد تكون استكمالاً لها . وبعد ذلك أثبتنا دراسة مسرحية شوقي ، وأخيراً ديوان بودليير .

وقد أوكلت إلى الأسرة مهمة تقديم هذه الدراسات للقارئ ، غير أنى إذ شرفت بالاضطلاع بالمهمة ، أرى نفسى عاجزاً عن تقديم كتاب لأستاذى ، إلا بما يليق به ، وبحقه على من جهد في قراءته وعرض أسس منهجه ، ومواصلة ماعشته معه دائماً كتلميذ مخلص ، يفهم الانجاز ويكملة - إن استطاع - ويعلمن الخلاف - إن وجد - ويبلوره . وهذا ما فطنت ، آملاً أن يحقق الكتاب ومقدمته ، مارجوناه منه ومنها .

هذه الدراسات لا يبدو تجانسها ، من حيث الظاهر ، إلا في الموضوع العام . فهي جميعاً تتناول التجديد في الأدب العربي الحديث . وفيما عدا ذلك فثمة تمايز واضح بين كل دراسة وأخرى في خصوصية المنهج وفي الموضوع الخاص . يرصد في الدراسة الأولى منه حركات التجديد، في الأدب العربي الحديث منذ منتصف القرن الماضي ، وحتى ستينيات هذا القرن ، بفروعه الثلاثة : الشعر والرواية والمسرحية ، ويستكمل في دراسته الثانية تطور فرع واحد منها حتى منتصف الثمانينيات ، وهو الرواية .

أما القسم الثاني فهو نقدي بحت ، يتناول نصين محددين ، يحمل كل منهما ملامح خاصة كاشفة عن خاصية أو خواص لمؤلفيهما . والدراستان - في هذا القسم - لا تتناولان النصوص بالتحليل الكلي الشامل الذي عهدناه في دراسات عبدالمحسن طه بدر النقدية [الروائي والأرض ، الرؤية والأداة (عند نجيب محفوظ) ، الأديب والواقع] ، وإنما تتناول كل منهما قضية جزئية جداً تصل إلى حد مجرد علامات بالقلم الرصاص وضعها الشاعر عبدالرحمن شكرى على نسخته الخاصة من ديوان بودلير المترجم إلى الإنجليزية ، أو إلى حد الاختلافات الضئيلة (أو هكذا تبدو) بين طبعتين من مسرحية أحمد شوقي (على بك الكبير) أولاهما كانت مجهولة .

غير أن التأمل في المنهج الذي اتبعه عبدالمحسن بدر في الدراستين الأخيرتين ، يكشف الجامع القوي بين الدراسات الأربع المكونة للكتاب ، أقصد الجامع المنهجي . فرغم أن التركيز هنا على الجانب النقدي ، وهناك على الجانب التاريخي ، إلا أن المنهجية هنا تتصل بالمنهجية هناك اتصالاً قوياً ، يكشف كم كانت واضحة وصلبة وثابتة المبادئ المنهجية العامة لدى هذا الناقد المؤرخ ، إلى الدرجة التي تجعل من المستحيل - تقريباً - التمييز بين عمله النقدي وعمله التاريخي .

في دراسته لأهمية النسخة الخاصة من ديوان بودلير ، يبدأ بدر من قضية عامة هي إحدى القضايا الأساسية في الأدب المقارن ، تحتل موقعاً متميزاً في ثقافتنا الحديثة ، هي قضية التثاقف ، أو كما يسميها هو ، التواصل الحضاري ، التي كانت محوراً دار حوله الصراع في ثقافتنا الحديثة بكل فروعها منذ اتصلنا بالحضارة الغربية . ثم ينتقل إلى موقف هذا الجيل الذي انتمى إليه عبدالرحمن شكرى بصفة خاصة من هذه القضية ، تمهيداً لإبراز أهمية التعامل ، الثقافي ،

الذى مارسه عبدالرحمن شكرى مع نسخته الخاصة من ديوان بودلير ،أزهار الشر . وهذا التعامل ، الذى أخذ مجرد وضع علامات بالقلم الرصاص على بعض عناوين القصائد أو بعض الصور الجزئية ، أو التعليق بكلمة جميل مقابل سطر أو أكثر من سطور بودلير ، كان المنطلق الذى قاد عبدالمحسن بدر ، ليكتشف عناصر أساسية فى التغير الذى أصاب شعرنا فى المرحلة الرومانتيكية ، من حيث موضوعاته ، وصوره ، وبنائه ، وأيضاً أسسه النظرية . وهذا الاكتشاف لايقوم على رؤية أحادية ، وإنما هى رؤية تدرك الايجاب والسلب : الايجاب فى الاضافة، والسلب فى التقليد وعدم التمثل .

وفى دراسة أهمية الطبعة المجهولة لمسرحية «على بك الكبير» يبدأ الدارس بعرض الأخطاء العلمية التى وقع فيها دارسو شوقى نتيجة لغياب معرفتهم بشوقى قد طبع مسرحيته حين كتبها للمرة الأولى سنة ١٨٩٩ ثم يقدم كشفه لهذه الطبعة معزياً الفضل لأحد تلاميذه فى قيادته لهذا الكشف ، موضحاً أهمية هذا الكشف فى مجموعة من العناصر : هى - فى الحقيقة - عناصر منهجه هو فى التعامل مع النص الأدبى عامة - وتتمثل فى :

أولاً : أن الطبعة الأولى تكشف موقفاً سياسياً مغايراً لموقف شوقى السياسى فى الطبعة المعروفة . والتى خرجت سنة ١٩٣٢ ، وهذا الاختلاف فى الموقف هو نتاج للتغير فى موقع شوقى من الحياة السياسية والفنية ، وتغير الوضع فى مصر بين الزمنين .

ثانياً : ثمة تغاير فى البناء العام لطبعتى المسرحية ، مرتبط - مثله مثل التغير فى بقية عناصر الفن المسرحى : الصراع ، الشخصية ، اللغة - بالاختلاف المرصود أولاً فى الموقف السياسى . وهذا التغير الذى يرصده الدارس بدقة يدور أساساً - حول اختلاف نظرة شوقى إلى مصر والمصريين فى العهد الأول ، عن العهد الثانى .

وعلى هذا الأساس ، فإن الأساس المنهجى ، أو لنقل الخطوات المنهجية التى اتبعها الدارس فى هاتين الدراستين ، تلتقى مع الخطوات التى اتبعها فى دراستيه التاريخيتين المتكاملتين اللتين انطلق فى كل منهما من رصد الظروف الاجتماعية والتغيرات التى حدثت فيها وخاصة الوضع الطبقي الذى يؤهل لاتخاذ موقف معين (أورؤية) من العالم ، وأثر هذا على تصور الجيل الأدبى لوظيفة الأدب وماهيته (وخاصة مضمون هذا الأدب) ثم كيفية انعكاس هذا المضمون على

«أدوات التعبير، التي تتمايز بتمايز الأنواع الأدبية بين شعر ورواية ومسرحية .

وعلى هذا النحو ينطلق عبدالمحسن بدر من العام إلى الخاص ، والعام عادة مايكون موضوعياً ، اجتماعياً ، والخاص عادة مايميل إلى الفردي والتميز النسبي ، وهذا مايكشف عن أن الصلة بين الدراسات الأربع ليست في مجرد التخطيط المنهجي العام . وإنما تغوص في المبادئ المنهجية الأساسية لانجاز بدر النقدي التاريخي ، وأولها هو هذا المبدأ : العلاقة بين العام والخاص .

في حياة عبدالمحسن طه بدر وأعماله ، يقوم فهم العالم وظواهره المختلفة على أساس العلاقة بين العام والخاص أو بين المطلق والنسبي ، بين الثابت والمتغير . وفي ميدان التاريخ يصبح العام هو الجماعي والخاص هو الفردي ، وفي ميدان النقد الأدبي ، يصبح العام هو الثابت الدائم ، والخاص هو النسبي المتغير أو المتطور ، سواء في الرؤية أو في الأدوات . ومنذ دراسته الأولى ، نجد أن أساس الخاص هو العام ، فالعلاقات الجماعية أو الاجتماعية هي التي تقوم على أساسها الانجازات الفردية أو الخاصة .

في كتابيه «التطور والتجديد في الشعر العربي الحديث» (١) و «تطور الرواية العربية في مصر» (٢) مقدمتان كبيرتان تقدمان الأساس الموضوعي العام لحركة المجتمع المصري منذ نهاية العصر العثماني (قبل الحملة الفرنسية) وحتى الثلث الأول من القرن العشرين . وهذا الأساس الموضوعي يتمثل في تطور القوى الاجتماعية ، تحت تأثيرات معينة يرصدها بوضوح ، بحيث تصبح قادرة على أن تكون قوة تساند الأدب ، الذي لا بد له من قوة تسنده سواء كانت أرستقراطية حاكمة ، أو طبقات شعبية . وعلى هذا الأساس ، وحسب توجهات هذه القوى الاجتماعية الفكرية يأتي التطور الأدبي ، في اتجاه الإحياء أو الرومانسية في الشعر ، وفي اتجاه الرواية التعليمية أو رواية التسلية والترفيه ، أو الرواية الفنية بشقيها (الترجمة الذاتية والتحليلية) في ميدان الرواية . ولعل التلخيص المحكم الوارد في الدراسة المثبتة هنا (حركات التجديد في الأدب العربي الحديث) يجعلها نموذجاً لهذا المنهج ، ومحصلة دقيقة لنتائج هاتين الدراستين ، بل ولمجمل خبرته بالأدب الحديث طوال حياته .

في هذا التخطيط العام يبدو الخاص والفردي تابعاً للعام تالياً له ، غير أن التمعن في الجزئيات يمكن أن يكشف في هذه الدراسات عن بذور لوسيط تبلور بعد ذلك في الكتب النقدية الثلاثة حول الأديب والواقع (٣) ، الروائي والأرض (٤) ،

نجيب محفوظ (الرؤية والأداة) (٥) ، ثم هذا الكتاب الرابع الذي بين أيدينا . ونقصد بهذا الوسيط ، مصطلح «الرؤية» . وهذا الوسيط ، ليس - كما يبدو من اسمه - فاصلاً بين العام والخاص ، بقدر ما هو موحد - أو لنقل - هو المنطقة التي يلتقى فيها العام والخاص ، الموضوعي والذاتي ، الاجتماعي والفردى . فالرؤية عند بدر نتاج للوضع الاجتماعي للأديب ، وهي التي تتحكم في اختيار الأديب لمادة عمله الأدبي أو مضمونه ، مثلما تتحكم في اختيار مجمل مفردات سلوكه وتوجهاته في الحياة (٦) . ومن هنا ، فإن العام لا يفرض نفسه على الأدب وإنما ثمة علاقة جدلية بين هذا العام ورؤية الأديب ، فرغم أن هذه الأخيرة ، هي نتاج للعام والاجتماعي ، إلا أنها في النهاية فردية ، ولها نوع من الاستقلال الذي يؤهلها للفعل والتفاعل ، وليس مجرد الانفعال ، وهذا ما يكشفه قوله في «الرؤية والأداة» :

«وإذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه ، وأن الأديب بعمله الأدبي يعيد تشكيل الواقع ، ويختار منه ما يتلاءم مع رغبته في الكشف عن هذه الرؤية ، وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع ، كما تتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العلاقات في المستقبل ، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقاً وحساسية ونقاء كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتظهر انسانية الانسان ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للانسان إنسانيته .

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة ، فإن دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتمياً على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته ، ويصبح حكمنا مستمداً من حسن اختيار الأديب لها ، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته ...» (٧) .

وفي هذا النص تحديد واضح لطبيعة العلاقة بين عناصر العمل الأدبي كما يتصورها عبدالمحسن طه بدر : «الواقع والرؤية وأدوات التعبير» . وواضح أن الدور الذي تأخذه الرؤية في العملية الإبداعية ، دور كبير فهي تختار من الواقع ما يتلاءم معها ، وما يكشف فهمها للعلاقات القائمة وتصورها لعلاقات الواقع في المستقبل . وهو دور يذكرنا بمصطلحي جولدمان : الوعي القائم والوعي الممكن (٨) ، وإن كان الوعيان هنا غير منفصلين كما هو الحال عند جولدمان ، بحيث أن الثاني - عند بدر - مترتب بالضرورة على الأول ، إذ لا يمكن تصور المستقبل

دون معرفة الراهن جيداً .

إن هذا الدور الكبير الذي يعطيه بدر لرؤية الأديب ، ورغم تأكيده الدائم على أن الرؤية هي نبت الواقع ، يسمح للأديب بحرية واسعة ، تتنافى مع ما رآه البعض من تغليب للموضوعي على الذاتي في مفهومه للأدب والفن ، ويكاد يجره إلى رؤية مثالية يخدمها في كثير من الأحيان استخدامه لمصطلحات مثل «إن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب» أو قوله «إن الأدب تعبير عن تجربة إنسانية صادقة وعميقة» ، فمصطلحا التعبير والتجربة ينتميان إلى مدارس مثالية حيث ينتمي الأول إلى نظرية التعبير والثاني إلى البرجسونية أو الكروتشسية (٩) . ومع ذلك فإن الدلالة التي يعطيها بدر لكل من المصطلحين ، كما هو واضح من دراساته التطبيقية ، تختلف إلى حد كبير عن الدلالة التي يأخذانها في أصولهما ، حيث أن الأدب لا «يعبر» عن مشاعر الفرد وعواطفه ، وإنما عن «رؤيته» التي يغلب عليها الطابع الفكري . والأدب ليس تجربة حدسية ، وإنما هو معاناة حياتية يشترك فيها مع البشر في لحظة محددة وصراع محدد يتخذ الأديب منه موقفاً ، وهذا واضح تماماً الوضوح في دراسته للطبعة المجهولة من مسرحية شوقي حيث يستطيع بدر من خلال الأغاني والتعليقات ورسم الشخصيات وحذف بعض الشخصيات أن يكشف عن التحول في موقف شوقي إزاء الصراع بين المصريين والأتراك ، وتزايد اهتمامه بالمصرية والمصريين ، تبعاً لتغير الأوضاع الاجتماعية في مصر بعد ثورة ١٩١٩ .

ومما يؤكد بُعد عبدالمحسن بدر عن المدلول المثالي للمصطلحين السابقين ، وغيرهما من المصطلحات التي يمكن أن نجدها شبيهة بهما ، هو هذه الصيغة الحازمة التي يقدم بها - في ذات النص السابق - فهمه للعلاقة بين الرؤية والأدوات ، حيث «يصبح حكماً مستمداً من حسن اختيار الأديب لها (أي للأدوات) ، وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته ...» . وهذه العلاقة لا تتناسب مع الفهم التعبيري لعلاقة الأدوات بالمضمون ، إذا جاز لنا هنا أن نساوئ - عند بدر - الرؤية بالمضمون ، لأن مصطلح الأدوات لا يتناسب مع كونها تعبيرية ، إذ أن التعبير هنا واحد يتضمن الشكل والمضمون معاً دون انفصال ، والأدوات أو ما يسميها بدر كذلك ، ليست أدوات بل هي جزء من العملية التعبيرية التي تقوم على أساس ملكة الخيال ، وتحقق علاقة اندماج بين عناصرها المختلفة لتصل إلى العضوية في العلاقة بين أجزاء العمل (١٠) .

إن هذه العلاقة بين الرؤية والأدوات ، التي تبدو علاقة انفصال أو تجاور قد تكون بقايا للفهم العربى القديم للعلاقة بين اللفظ والمعنى ، هذا الفهم الذى يعطى الأولوية للمعنى ويعطى اللفظ دور الوعاء الذى يحتوى هذا المعنى أو الأفكار . لكنها قد تكون - أيضاً - أثراً من آثار الفهم الماركسى التقليدى الذى كان قد شاع فى العالم العربى ، وقت صياغة هذا التصور . ونحن أميل - فى الحقيقة - إلى هذا الفهم الثانى ، لأن كثيراً من نصوص بدر تدعّمه ، ومن هذه النصوص هذا النص الوارد فى محاضراته عن الرواية العربية ، التى يمكن اعتبارها آخر ما قدمه على المستوى العلمى ، يقول :

« .. التشكيلات الجمالية أو وسيلة التعبير بالنسبة لنا نتيجة وليست السبب ... ونحن نتصور أن تغير التشكيل فى الفنون الأدبية ناتج أساساً عن تغير القيم فى مجتمع من المجتمعات تغيراً يستتبع بالضرورة تغيراً فى محتوى العمل الأدبى ، وأن هذا المحتوى الجديد هو الذى يتطلب الشكل الجديد الذى يلائمه . لذلك فنحن نؤمن بأن الأدب عموماً والفن أيضاً شأنه شأن أى نشاط بشرى ، هو نشاط إرادى وهادف ، وإذا كان نشاطاً إرادياً واعياً وهادفاً ، فلا بد بالضرورة أن يكون لهذا النشاط وظيفة . فلا يوجد تصرف بشرى دون وظيفة ... وإذا تساءلنا فى النهاية ما الهدف ، كان هذا الهدف هو توصيل رسالة معينة إلى قارئ هذا الأدب .

فنحن نعرف أن وظيفة الرسالة والهدف منها يحدد شكلها ، وفرق كبير بين رسالة إلى شركة الكهرباء لتصليح عداد النور فى منزلى ، وبين أخرى اكتبها لوالدى فى القرية أو إلى صديق ، أو إلى إنسانة أعرفها أرتبط بها فى علاقة .. [ص ٨٢ من هذا الكتاب] .

فى هذا النص تماثل واضح مع اتجاه الأدب الهادف الذى انتشر فى مصر فى الخمسينيات والستينيات ، وهو اتجاه ، وإن اشترك فيه الوجوديون والقوميون والماركسيون ، إلا أن الأساس السياسى الفعال وراءه كان فكرة حزبية الأدب السوفيتى قبل ذلك بسنوات . ورغم أن عبدالمحسن بدر لم يكن ماركسياً بالاصطلاح ، ورغم إعلانه الاختلاف مع ماركسى زمنه ، ووضوح انتمائه القومى ، فإن كثيراً من أسس نقده ، كانت أساساً جدلية دون شك ، كما أن بعضها كان مادياً أيضاً . وفى تقديرى أن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون بالاضافة إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع ، كانت واحدة من القضايا التى اتفق فيها مع ماركسى عصره ، والذين أصبح الامتداد الهيجلى واضحاً فى أعمالهم منذ السبعينيات (١١) أو حتى قبلها .

وفي هذا السياق فإننى أرى أنه من المهم أن أذكر هنا حواراً دار بينى وبين عبدالمحسن طه بدر بشأن الأولوية المطلقة التى كان يعطيها للمضمون على الشكل، وهو خلاف مر بمراحل عديدة ، بدءاً من الاختلاف حول العلاقة بين الموضوع والمضمون والرؤية ، وانتهاء بالاختلاف حول مصطلح «محتوى الشكل» الذى عاصر - هو - معاناة الوصول إليه ولم يرفضه فى النهاية . وفى الصيغ التى قدمها عبدالمحسن بدر للعلاقة بين المضمون والرؤية ، بدا لى متراحاً بين إحدى صيغتين أولاهما هى التوحيد بينهما وفى الثانية يفصل بينهما ويقدم الرؤية على المضمون معتبراً إياها هى التى تختار المضمون مثلما تختار الشكل ، وكان تصورى - فى تلك المرحلة المبكرة من حياتى (منتصف السبعينيات) أن الرؤية بالفعل سابقة ولكنها لاتختار المضمون بل الموضوع أو المادة الخام فى الحياة وحينئذ يصبح الموضوع مضموناً ، أى فى داخل العمل وليس فى خارجه ، أى أن مضمون العمل ليس إلا فى داخله ، وإن كان الموضوع خارج هذا العمل ، ومن ثم فإن المضمون هو رؤية الأديب للموضوع ، ومن هنا تأتى خصوصيته واختلافه عن ذات الموضوع عند أى أديب آخر .

وفى تلك المرحلة كنت أتفق معه على أن الرؤية أو المضمون يفرضان اختيار الشكل الملائم ، وبمعنى أدق ، تختار الرؤية الشكل الملائم للمضمون ، ولكن فى مرحلة تالية تبلور الخلاف حول الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل ، وإن ظل الاتفاق على أسبقية الرؤية على نحو ما . أصبحت أرى أن تثبيت المضمون كإنجاز جاهز سلفاً قبل أن يتشكل هو أمر يغفل التفاعل ذهنى والوجدانى الذى يحدث داخل الأديب أثناء العملية الإبداعية ، وهو تفاعل شديد التعقيد ومتعدد المستويات (١٢) بحيث يمكن أن ينتج منه - فى النهاية - تغير فى المضمون الذى يصبح مضموناً مختلفاً عن الذى بدأ به الفنان قبل العملية الإبداعية . ومن هنا وصلت إلى مصطلح محتوى الشكل أو مضمون الشكل ، الذى يتصور أن المضمون الفعلى للعمل الفنى ، ليس إلا المضمون الناتج عن عملية التشكيل ، ومن ثم لم يعد هناك مضمون قبل التشكيل ، وإن كانت هناك أفكار أو نوايا أو دوافع ، لايحتاج الدارس إلى التعرف عليها ، إلا بقدر ماتفيد فى الإمساك بمحتوى الشكل (١٣) ، والذى لانملك وسيلة إليه إلا بتحليل الشكل ذاته تحليلاً تفصيلياً عميقاً .

ولقد كان واضحاً أنه فى الوقت الذى كان هذا الحوار يدور بيننا ، ويدور الصراع بداخلى ، كان هو الآخر ، بفعل عوامل عديدة ، منها الهجوم الحاد الذى انطلق منذ أواخر السبعينيات ضد الواقعية والماركسية والفهم الاجتماعى للأدب

بصفة عامة ، يعمل على اتقان منهجه وتطوير أدواته . ولاشك أن إنجازاً منهجياً جديداً أضيف في كتابه عن نجيب محفوظ ، فرغم أن المجهود الكبير والدقيق الذي بذله في الإمساك بجذور رؤية نجيب محفوظ (١٤) ، فإن مجهوداً مماثلاً بذل في تحليل الشكل وخاصة الأسلوب ، بحيث أن الفقرة التي كان يخصصها للغة في تحليلات النصوص في (الروائي والأرض) صارت أكبر وأهم في تحليل نصوص نجيب محفوظ ، كما صارت أكثر فعالية في اكتشاف ملامح التغير في رؤية هذا الروائي نحو الواقعية . ومع ذلك ، ظل يقين عبدالمحسن بدر الذي لم يتراجع عنه بشأن أولوية الرؤية ، حيث كان يحرص على أن يبدأ طلاب الماجستير والدكتوراه رسائلهم بفصل عن الرؤية ، وكنت أنا أفضل أن يكون هذا الفصل هو النهاية ، حيث يعطينا تحليل النصوص هذه الرؤية .

وفيما له علاقة قوية بقضية الرؤية والواقع والشكل والمضمون ، يبرز مبدأ منهجي آخر ، كان محورياً جوهرياً في فكر عبدالمحسن بدر النقدي والتاريخي ، هو مبدأ التغير والثبات . وكما سبق القول ، فإن علاقة الثابت / المتغير ، كانت إحدى تجليات علاقة العام / الخاص . بحيث يمكن القول انه كلما كان للعام خاص ، فإن هذا الخاص يصبح بالضرورة متغيراً لثابت ، أما على مستوى العام وحده ، فإن له أيضاً ثوابت ومتغيرات ، وكذلك الأمر بالنسبة للخاص . وفي مجمل عمل عبدالمحسن بدر ، سنلاحظ أن الإبداع الفردي خاص بالنسبة للعام الذي هو الواقع الاجتماعي . ولكن هذا الإبداع الفردي نفسه يمكن أن يكون فيه العام والخاص أي الثابت والمتغير ، والمثال الواضح لهذا الفهم هو تقسيمه لكتاب نجيب محفوظ ، حيث بدأ برصد ثوابت الرؤية ، ثم أخذ يتابع تطورها من عمل إلى آخر ، مع ملاحظة أن المتغير ليس منفصلاً عن الثابت ، إلى حد يشي أحياناً بطغيان الثابت على المتغير ، مثلما نلمح أحياناً طغيان العام على الخاص .

ومثلما كان مستحيلاً أن يقتنع عبدالمحسن طه بدر بأن يتغير الإنسان الفرد تغيراً يقضى على ثوابته ، كذلك كان الأمر بالنسبة للمجتمع . ومع ذلك فإن مبدأ التغير أو التطور كان هو المبدأ الأساسي الذي انطلق منه لدراسة حركة الأدب العربي الحديث ، وأبرزه في عناوين كتبه بوضوح . وكما سبق أن رصدنا ، فإن التطور الأدبي نتاج طبيعي للتطور الاجتماعي ، مثلما أن تطور الشكل هو نتاج تطور المضمون ، الذي هو نفسه نتاج التطور الاجتماعي . ورغم أن عبدالمحسن بدر لم يدرس - كما فعل الماركسيون - تطور علاقات الإنتاج ، فإن التطور الاجتماعي لديه كان معناه تبلور قوى اجتماعية جديدة أو تطورها ، وهذا واضح

في كتبه التاريخية تماماً . والتطور الاجتماعي ، ومن ثم التطور الأدبي ، (هو - في نظر عبدالمحسن بدر - قيمة إيجابية) . فكما هو واضح في «حركات التجديد» نلاحظ أن الرومانسية أفضل قليلاً من الإحيائية . والواقعية أفضل منهما معاً . ومع ذلك ، فإننا لانستطيع أن نتفق على أن هذه الأفضلية في التطور مطلقة (١٥) ، لأن مناقشة السلبيات التي وقعت فيها المرحلة الرومانسية ، كشفت عن أنها وقعت في تبعية ، أي فقدان للشخصية ، شبيهة بما وقعت فيه المرحلة الإحيائية ، بغض النظر عن تبعية الرومانسية للغرب ، وتبعية الإحياء للماضي . كذلك يمكننا أن نلاحظ رفضاً واضحاً لدى عبدالمحسن طه بدر للتطورات الشكلية التي حدثت في الرواية المعاصرة ، والتي يراها نوعاً من الارتداد إلى العلاقة الرومانسية بين الذات والموضوع . وهذا موقف شبيه بموقفه غير المنشور وإن كان معلناً فيما سمي بالحدثة أو الحساسية الجديدة ، حيث كان دائماً يقول أنه ليس كل جديد بالضرورة مفيداً .

من هنا ، ففي تقديري - كان ثمة موقف صراعي لدى عبدالمحسن بدر بشأن أفضلية التطور ، وخاصة في المرحلة الأخيرة من حياته ، تلك التي شهدت تغييراً اجتماعياً وثقافياً ، لم يكن راضياً عنه أبداً ، وربما كان ذلك وراء هذا الصراع . ومع ذلك فإنني أذكر مناقشة تمت في العام الأخير من حياته حول هذه القضية ، كان فيها أميل إلى مقولته الأساسية ، وهي أنه كلما كان الأدب معاصراً ، أي قادراً على أن يغوص في تناقضات لحظته ، كان أفضل من سابقه ، وفي هذا التقاء مع المفهوم الذي قدمه للمعاصرة في محاضرة «الرواية العربية المعاصرة» أي أهمية معاصرة الرؤية ، وليس كل مكتوب جديد معاصراً ، مالم يحمل رؤية معاصرة بالمعنى العميق السابق .

غير أن صراع عبدالمحسن بدر حول أفضلية التطور ، لم تطل الإيمان بقانون التطور لديه ، فالتطور مطلق ولا بد من حدوثه ، وفي هذا استمرار واضح لإنجاز الثقافة العربية الحديثة منذ طه حسين وعبدالعزیز الأهواني . التطور سنة الحياة وقانونها الطبيعي وأنه - لا بد - حادث . وفي هذا السياق يمكننا أن نلاحظ أن مفهوم التطور عند عبدالمحسن بدر - كما عند سابقيه ومعاصريه والأجيال اللاحقة به ، أي في مجمل الفكر العربي الحديث - امتداداً للمفهوم التنويري الأوربي أساساً ، ذلك المفهوم الخطي المتسلسل ، العلى المتتابع ، الذي لا يدرك التواءات التاريخ ، وإمكانيات القمع القادرة على أن تجعل التطور أو التغير ارتداداً إلى الخلف ومن ثم يصبح ارتداداً مشوهاً . بالمعنى التنويري ، التطور قانون مطلق

لا يصنعه البشر ، في حين أن البشر - بتناقضاتهم - هم بالفعل الذين يصنعون التغيير فيحدثون تطوراً إلى الأفضل ، أو تخلفاً إلى الأسوأ . وفي تقديري أن طبيعة التطور الذي عاشه العرب المحدثون ، أقرب إلى هذا النمط الأخير ، والذي يمكن أن يسمى في الدراسات الحديثة بالتطور المفروض من الخارج ، والذي يؤدي إلى نتائج تكاد تكون مناقضة لنتائج التطور الطبيعي (المثالي) .

في مجمل عمل عبدالمحسن طه بدر التاريخي إدراك واضح ودقيق للدور القامع الذي مارسه الاستعمار لتطور الطبقة الوسطى العربية ، هذا الدور الذي منعها من أن تحقق ثورتها وأن تنجز أدبها الخاص : «والحقيقة أن البورجوازية العربية تختلف بحكم ظروفها اختلافاً كبيراً عن البورجوازية الأوربية ، فهي لم تكن كالبورجوازية الأوربية في مغامراتها واندفاعها الاستعماري وقضائها الكامل على الاقطاع وفرض قيمها الفكرية على مجتمعها ، ولكنها كانت بورجوازية ضعيفة بحكم نشأتها إلى حد كبير .

فقد كانت خاضعة لأرستقراطية أجنبية هي الارستقراطية التركية ثم جمعت إلى هذا الخضوع خضوعاً آخر للبورجوازية الأوربية مما أدى إلى ضعفها وانقسام حركتها وعدم قدرتها على فرض ثورتها على الواقع وتغيير قيمه بما يتلاءم مع مصالحها ...

.. فقد أدى سقوط الحواجز بين مثقفها وبين الثقافة الأوربية إلى الاقبال والاندفاع نحو هذه الثقافة اندفاعاً كان أقرب إلى اتخاذ هذه الثقافة مثلاً أعلى وإلى محاولة تقليدها بدلاً من تمثيلها .. [ف] لم ينظروا إلى واقعهم ويحاولوا تغييره جذرياً بقدر ما حاولوا فرض قيم ومثل الحضارة الأوربية ، كما أنهم لم ينظروا إلى ما في داخلهم بقدر ما نظروا إلى ما في داخل غيرهم ، فلم تكن حريرتهم ولا أدبهم ولا ممارساتهم أصيلة بالقدر الذي نريده (١٦) .

إن هذه التبعية ، سواء للماضي (تحت حكم الأرستقراطية التركية) أو للغرب الأوربي تحت حكم الاستعمار الانجليزي والفرنسي .. الخ ، منعت - كما هو واضح في النص - البورجوازية من امكانية تحقيق ثورتها وأدبها في المرحلتين الاحيائية والرومانسية ، وإذا كانت المرحلة الواقعية قد حققت بعض هذه الطموحات ، فإن عبدالمحسن بدر رأى أن «عجز الطلائع من مثقفي هذه الطبقة عن الالتحام الكامل بجماهير الشعب الكادحة واضطرارها أحياناً إلى التخلي عن دورها إلى قوة أخرى من قوى البورجوازية الصغيرة دفع بها إلى اليأس أحياناً ،

والى الهرب في أحيان أخرى ، وإلى الردة في أحوال ثالثة ، وقام عائناً بينه وبين تحقيق كل الإيجابيات (١٧) . والمثال الواضح على هذا الارتداد هو التطورات التي حدثت في الرواية المعاصرة ، والتي يبدو رأى عبدالمحسن بدر فيها سلبياً إلى حد كبير .

وإذا كان عجز البورجوازية (حتى بفئاتها الصغيرة) يبدو في نظر عبدالمحسن قانوناً عاماً حكم نشأتها ، تطورها ومنعها من تحقيق ثورتها وأدبها ، فإن السبب المباشر ، كما يبدو في النصين معاً ، هو عدم قدرتها على النظر إلى الواقع والالتحام به وبجماهير الشعب الكادحة . وكان من المنطقي أن يصل عبدالمحسن بهذه المقدمات إلى نتائجها الطبيعية ، ألا وهي أن أدبنا ليس محققاً لآمالنا ، وأن هذا التطور ليس تطوراً حقيقياً بل هو مفروض علينا من الخارج ، ومن ثم لا يكون تطوراً بالمعنى الإيجابي الذي يتضمنه استخدامه له في الأساس الفكري ، ولكن ما يحدث هو أن بدر لم يصل إلى هذه النتائج ، ويعتبر أن شعرنا متطوراً وأدبنا نمتلك حقاً رواية فنية ناضجة وكذلك مسرحاً ، وبالجملة فإن لدينا «حركات تجديد وتطور» .

وإذا كان الحديث عن «شعر عربي حديث ومعاصر» متطور ممكناً ، باعتبار أن هذا النوع الأدبي نوع أصيل وممتد في التراث العربي ، بحيث أن المؤثرات الأجنبية لم تستطع أن تغطي على مقوماته الأساسية ، فإن الحديث عن رواية عربية ومسرحية عربية ، أمر يحتاج إلى مناقشة عميقة ، وليس من السهل فيها التسليم بالنتائج التي انتهى إليها عبدالمحسن بدر وغيره من الدارسين الذين يسلمون - في النهاية - بوجود رواية عربية ومسرحية عربية .

ومثلما رأينا في الاطار التاريخي العام السابق ، نجد عند عبدالمحسن بدر أيضاً بشأن الرواية التي درسها بالتفصيل ، مقدمات هامة لاتصل إلى نتائجها الطبيعية . فهو يرى - بشأن نشأة الرواية - أن مثقفينا الرواد قد التقوا مع المثقفين القدماء في رفضهم للتراث الشعبي «وبدلاً من تطوير تراثنا الشعبي لجأوا إلى ترجمة الروايات الغربية المتأثرة بالرومانس وتقليدها» . وكان أدبنا الشعبي كفيلاً باغناء تراثنا عنه لو اهتم به أحد فاستمد منه وطوره ، (١٨) ورغم أن بدر في «حركات التجديد» يوضح ما يقصده بالأدب الشعبي ويشير بالتحديد إلى السيرة الشعبية أو كما يسميها الملحمة الشعبية (١٩) ، فإنه في نص سابق يكاد يعتبر المقامة أدباً شعبياً (٢٠) وذلك حين يقول : «ولكن هذا الاندفاع [إلى التراث العربي القديم]

أحدث أثراً عكسياً في ميدان الرواية ، وذلك لعدم الاعتراف بشرعية الأدب الشعبي ، فانقطعت الصلة بين تراثنا القديم وبين الرواية ، وقد حاول بعض الأدباء استغلال المقامة للتعبير عن رغباتهم الإصلاحية ، ولكنهم لم يستمروا طويلاً في المحاولة ، وظهرت البدايات الأولى للرواية على يد المهاجرين الشوام الذين كان اتصالهم بالحضارة الأوربية أسبق من تأثير البيئة المصرية عموماً .

ولاشك أن اعتبار المقامة ذات الشكل الفصيح المكتوب من الأدب الشعبي يثير في ذهن التباساً بشأن فهم عبدالمحسن بدر للأدب الشعبي ، وهو التباس نجده أكثر وضوحاً في هجومه على كل من رواية التسلية ، وعلى مسرح أواخر القرن . يقول مثلاً عن رواية التسلية :

«والواقع أن الخلاف بين هذا النوع من الرواية وبين الأدب الشعبي ليس إلا خلافاً نسبياً وليس خلافاً جذرياً . فقد حاولت هذه الرواية قدر جهدها البعد عن مجال الواقع في اختيار موضوعاتها ... ولم تخضع هذه الروايات للمنطق الانساني أو لمنطق السببية أو العلاقات الزمانية والمكانية ، وحفلت بكل عجيب وغريب وشاذ ، واتجهت أساساً إلى فضول القارئ ولم تتجه إلى تفكيره .. وانقسم أبطالها إلى أبطال خيبرين بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة : ملائكة وشياطين ، سواد مطلق أو بياض مطلق ، لا يجوز على الأخيار منهم الضعف أو الهزيمة أو التردد مما يعيد إلينا صورة البطل الشعبي ، بل شخصية المهجو والممدوح في الشعر العربي الفصيح في التراث أو في شعر مدرسة الإحياء» (٢١) .

وإذا كانت هذه التأثيرات [السلبية ؟] للأدب الشعبي قد أثرت على تيار واحد من تيارات الرواية ، التي سرعان ما تجاوزتها لكي تصبح رواية فنية (بالمعايير الأوربية طبعاً) ، فإن المسرحية خضعت في هذه الفترة خضوعاً كاملاً للذوق والأدب الشعبيين .. وعلى نقيض ما يشاع من أن فن المسرح العربي يدين في نشأته في العصر الحديث للتراث الغربي بصورة كاملة ، فإن النظرة المتأملة تكشف عن حقيقة أنه لم يستمد من التراث الغربي إلا الوعاء الخارجي ، أما مضمونه ، ووسائل التعبير فيه فكان دينها للتراث الشعبي العربي هو الدين الفادح الكبير» (٢٢) .

وبعد كل هذه الأحكام لا يستطيع أن نجد مبرراً يدعو عبدالمحسن بدر إلى الهجوم على كبار مثقفي القرن الماضي وأوائل القرن لتأييمهم عن الأدب الشعبي ، فهم - حسب قوله - قد استفادوا منه ، وكانت استفادتهم وبالأ ، فكيف يكون

الأدب الشعبي منقذاً للرواية أو للمسرحية ، وهو الذي أدى بهما إلى هذه الهاوية ، التي لم تتخلصا منها سوى بالبعد عن هذا الأدب وتحقيق المعايير الأوربية بعد ذلك ؟

وتقديري أن ثمة اختلافاً في موقف عبدالمحسن طه بدر من هذه القضية بين كتاب «تطور الرواية» ودراسة حركات التجديد التي استشهدنا بفقراتها السابقة ، فهجوم بدر على المثقفين الذين تجاهلوا الأدب الشعبي وارد في تطور الرواية ، أما هجومه على الأدب الشعبي ، فهو في «حركات التجديد» . ولكننا لا بد أن نلاحظ أنه كان يهاجم في تطور الرواية أثر الذوق الشعبي ، وكذلك الأمر في دراسته لمسرحية شوقي . ففي تطور الرواية هاجم الذوق الشعبي قائلاً عن رواية التسلية والترفيه :

«ولم يحاول ممثلو هذا التيار الرجوع إلى الفنون الروائية في الأدب العربي ، والتي تتمثل بصورة خاصة في الأدب الشعبي . وحين تظهر في مؤلفاتهم بعض الملامح التي تربط بينها وبين الأدب الشعبي ، فإنما يحدث ذلك بصورة غير إرادية نتيجة لتأثرهم بالذوق الشعبي الذي لم يستطع أكثرهم التخلص من آثاره ، خاصة وأن أكثرهم لم تنهياً لهم ثقافة حقيقية من الناحية الفكرية أو الأدبية» (٢٣) .

ورغم ما في هذا النص من تناقض مع الحكم الوارد في نص «حركات التجديد» ، أولاً ، ومن تناقض آخر في الربط بين القيمة الإيجابية للأدب الشعبي ، والقيمة السلبية للذوق الشعبي ، إلا أن الهجوم هنا يبدو منصّباً - كما هو واضح لإدراكنا أنه - في الحقيقة - لم يكن شعبياً بحق . بقدر ما كان ذوق فئة من فئات البرجوازية الناشئة الاستهلاكية ، تلك التي تمتلك القدرة على شراء الروايات وقراءتها أو شراء تذكرة المسرح .

على هذا النحو ، يمكننا أن نجد أن حكم بدر الأقدم كان أقرب إلى الصواب ، وأنه كان أكثر اتساقاً مع موقفه الأقدم في قضية نشأة الأنواع الجديدة (الرواية والمسرحية) في الأدب العربي الحديث ، والتي كان يراها نشأة متأثرة بالاتصال بالغرب تماماً ، وليست اتصالاً بالتراث العربي ، ومن الواضح أن هذا الموقف قد تبدل بعد ذلك ، منذ حرصه - في الطبعة الثالثة من كتاب «تطور الرواية» على رصد العلاقة بين تيارى النشأة (الرواية التعليمية ، ورواية التسلية والترفيه) بالتيار الرسمي والتيار الشعبي في الثقافة العربية القديمة . وهذا التبدل أوضح ما يكون في «حركات التجديد» حيث تنتفى تماماً الإشارة إلى انتقال الرواية من أوربا ، ويبقى

التركيز على التواصل بين الرواية والمسرحية الحديثتين والفنون القديمة رسمياً وشعبياً ، وحين يرد ذكر لهذا الأثر نجده يجعله ظاهرياً وذلك في حديثه عن الرواية الفنية لدى كبار المثقفين الذين تغير موقفهم من موقف الوعظ والتعليم المباشرين إلى موقع الدمج بينهما في رواية فنية لاتضحى بالقصة من أجل التعليم أو الوعظ ، وإن كانت لها وظيفتها الهامة في الكشف عن ذات الفرد وعن واقعه أيضاً ، وإن كان من الطبيعي لمثل هذه المحاولات ألا تستطيع التخلص من كل ماضيها وتراثها دفعة واحدة حتى لو زعمت أنها تقلد الغرب وتقدم العمل الجديد الذي لانظير له في التراث العربي ، (٢٤) .

ففي هذه الجملة الأخيرة تراجع واضح عما أكدته في تطور الرواية عن جدة النوع الروائي وعدم وجود نظير له في التراث العربي . ولاشك أن المناقشات التي دارت حول «تطور الرواية» وقضية علاقة الرواية الحديثة بالتراث القصصي ، كانت وراء إعادة عبدالمحسن بدر التفكير في القضية ، غير أننا نظن أن وراء هذه الإعادة عاملين فكريين : الأول فيهما هو النزعة القومية التي ماكان يخفيها هو نفسه والتي تسعى إلى تمجيد الحضارة العربية ، والثاني هو الرغبة في تحقيق المفهوم المثالي للتطور الذي لايعترف بالانقطاع الضخمة التي حدثت بين ماضينا وحاضرنا عبر المرحلة التركية والمملوكية من ناحية ، وبفعل التبعية للاستعمار الغربي الحديث من ناحية أخرى .

إنه مما لا شك فيه أن آثار الماضي قد ظلت في انتاجنا الحديث ، غير أن المؤكد أيضاً أننا قد قلدنا الإنتاج الغربي في الأنواع الحديثة ، وأن مزاجاً فاسدة قد حدثت بين التأثيرين ، لسبب بسيط هو ماسبق لبدر أن ذكره ، هو أننا كنا نمارس هذه المزاجية من موقع التابع لكل من التأثيرين وليس من موقع الوعي المختار . كان التراث مفروضاً علينا لأن البورجوازية لم تحدث ثورتها على الماضي ، وكان الغرب مفروضاً علينا ، لأن هذه البورجوازية نفسها ، وهي منتجة الفن ومتلقيته ، كانت تابعة ذهنياً ومتطلعة أساساً للنموذج الغربي . وهكذا أخذ كتابنا هيكل النوع الأدبي وحشوه ببقايا الماضي . أما الواقع والحاضر فقد غاب عنهم تماماً . ومن غاب عنه واقعه ، ومن لم يستطع أن يدرك شكل هذا الواقع ، ومحتوى هذا الشكل ، أي قيمه الجمالية الحية الفاعلة والمؤثرة ، لا يستطيع أن ينتج فناً حقيقياً (٢٥) .

ومن هنا نعود إلى التناقض الذي سبق أن أشرنا إليه عند عبدالمحسن بدر ، بين مقدماته ونتائجه التي تثبت لنا رواية ومسرحية متطورتين .

تري : هل كان لعبد المحسن بدر أن يصل إلى هذه النتيجة المنطقية لمقدماته ، ويعطى التشكيك في انتماء أدبنا إلينا ؟ لا أعتقد . فنسق المبادئ المنهجية العامة التي سبق أن رصدناها من ناحية ومجمل الظروف الاجتماعية التي عاشها عبدالمحسن بدر منذ حركة الضباط الأحرار سنة ١٩٥٢ وحتى وفاته في مارس سنة ١٩٩٠ (ومن حسن حظه أنها كانت قبل حرب الخليج الثانية) ، ماكانا يسمحان له بأن يصل إلى هذا الاعلان .

إن نسق المبادئ المنهجية المرصود ، يشير إلى جهد عظيم بذله عبدالمحسن بدر - على المستوى العلمي - للانتقال بالدرس الأكاديمي (وليس مجرد النقدي الصحفي) وعلى المستويين النظري والتطبيقي ، من بيئة طه حسين وشوقي ضيف إلى الدرس الاجتماعي بالمعنى العميق . ولقد حقق في هذا الميدان انجازات هامة تشهد بها كتبه ودراساته ، وأثاره في تلاميذه (ومن بينهم كاتب هذه السطور) وزملائه من الأدباء والنقاد ، وفي تقديري أن هذا الانجاز قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمد حركة التحرر الوطني القوي الذي شهد عبدالمحسن بدر ازدهاره ، وإن كان قد وعى - طوال الوقت - تناقضاته . ورغم هذا الوعي ، فظنني أن عبدالمحسن بدر لم يستطع أن يحمي نفسه من هذه التناقضات ، وظل جزءاً من هذه الحركة ، التي مثلت لها هزيمة ١٩٦٧ ضربة قاصمة ، كانت قادرة على إجهاض المشروع سواء على المستوى العام أو على المستوى الخاص . ربما لتكون - هي نفسها - دليلاً على ضرورة الوعي بأن مايفرضه الآخر الغازي ، من التطور، قادر أن يقمع تطورنا الحقيقي .

الإحالات


(*) كتبت كمقدمة لكتاب عبدالمحسن طه بدر ، دراسات في تطور الأدب العربي الحديث . دار المستقبل العربي ١٩٩٣ .

(١) أعد الكتاب كرسالة للحصول على درجة الماجستير سنة ١٩٥٧ ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩١ .

(٢) أعد الكتاب كرسالة للحصول على درجة الدكتوراه سنة ١٩٦٣ ، وصدرت طبعته الأولى عن دار المعارف ، سنة ١٩٦٣ . ثم تعددت طبعاته في نفس الدار .

- (٣) دراسات متفرقة جمعها الفقيه في كتاب لأول مرة سنة ١٩٧١ وصدرت عن دار المعرفة ثم طبع بعد ذلك في دار المعارف ، سنة ١٩٨١ .
- (٤) صدرت طبعته الأولى عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧١ وفاز بجائزة الدولة التشجيعية ، وطبع بعد ذلك عدة طبعات في دار المعارف .
- (٥) صدرت طبعته الأولى عن دار الثقافة للطباعة والنشر ، سنة ١٩٧٨ .
- (٦) راجع هذا المفهوم بالتفصيل في مقدمتي «حول الأديب والواقع» ، و«الروائي والأرض» .
- (٧) نجيب محفوظ : الرؤية والأداة ، مرجع سابق ، ص ٢٠ .
- (٨) عن هذين المصطلحين راجع مقالة لوسيان جولدمان «الوعي القائم والوعي الممكن» ترجمة محمد برادة ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب . عدد ١٠ يوليو ١٩٨٢ ، ص ٦٨ .
- (٩) عن وجهة النظر هذه راجع : جابر عصفور : قراءة نقدية في التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مجلة العربي . عدد مايو ١٩٩٢ .
- (١٠) راجع عن هذا المفهوم - كتابنا «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث: دار شرقيات القاهرة ، ١٩٩٣ .
- (١١) عن هذا الامتداد راجع :
- Tony Bennett : Formalism and Marxism, Methuen, London and New York. 1979, p.99.
- (١٢) راجع تفصيلاً لهذا التفاعل في مقدمة كتابنا : «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» دراسة لقصيدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح» . دار الفكر الجديد . بيروت ١٩٨٨ .
- (١٣) عن هذا المصطلح راجع دراستنا : «محتوى الشكل» ، في الراوية العربية الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٦ .
- (١٤) يبدى فاروق عبدالقادر إعجاباً شديداً بهذا المجهود ويعتبره «أثمن ما في الكتاب» راجع مقالته «في رحيل عبدالمحسن بدر» ، لمحات من حياته وأعماله، في كتاب : «من أوراق الرفض والقبول» دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٢ ، ص ١٠٠ .
- (١٥) هكذا يرى جابر عصفور في المقالة المشار إليها سابقاً .

- (١٦) حركات التطور والتجديد : مرجع سابق ، ص ١٧٢-١٧٣ .
- (١٧) نفسه ، ص ١٨٧ .
- (١٨) تطور الرواية العربية : دار المعارف ، ط ٣ ، سنة ١٩٧٦ ، ص ٢١١ .
- (١٩) حركات التجديد والتطور : مرجع سابق ، ص ١٦٤ .
- (٢٠) تطور الرواية : مرجع سابق . مقدمة الطبعة الثالثة .
- (٢١) حركات التجديد ، ص ١٦٥-١٦٦ .
- (٢٢) نفسه ، ص ١٦٧ .
- (٢٣) تطور الرواية العربية ، ص ١٢١ .
- (٢٤) حركات التجديد ، ١٧٧ .
- (٢٥) عن هذه القضية راجع تفصيلاً دراستينا :
- البحث عن هوية روائية . بحث قدم في المؤتمر الثاني للأدب المقارن بقسم اللغة الانجليزية - كلية الآداب - جامعة القاهرة - ديسمبر ١٩٩٢ .
- نحو منظور جديد لتاريخ الرواية العربية : بحث قدم في ندوة الرواية العربية، الواقع وآفاق المستقبل التي عقدها قسم اللغة العربية بآداب القاهرة في ابريل ١٩٩٢ في الذكرى الثانية لوفاة عبدالمحسن بدر .

محمد مهران السيد 

✍ محمد مهران السيد

محمد مهران السيد : شاعر لم يكفر بالوطن

يعرف جميع قراء محمد مهران السيد أنه واحد من أبرز الشعراء العرب المعاصرين . من حيث قيمته الفنية ، وليس من حيث الشهرة والشيوع . فمن هذه الناحية ، لم يحظ مهران السيد أبداً بما يستحقه من اهتمام نقدي أو إعلامي . وهذا أمر يستحق البحث عن تفسير ، وخاصة أن بعض عناصر التفسير متعلقة بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر.

قد يمكن القول بأن عدم انتشار مهران السيد راجع إلى كونه شاعراً مقلداً ، حيث لم تتعد دواوينه خلال أكثر من أربعين عاماً المجموعات الأربعة لم يصدر رابعها بعد ، بالإضافة إلى مسرحيتين شعريتين ^(١) غير أننا - في ميدان النقد الأدبي وتاريخ الأدب ، والفن بصفة عامة . لا نقيس أهمية الكاتب أو الفنان بحجم إبداعه ، وإنما بإضافته الفنية المتميزة بين أبناء عصره وفي تاريخ النوع الأدبي أو الفني الذي يبدع في إطاره . وهذه قاعدة لا تحتاج إلى تأكيد ولا إشارة إلى الشواهد السابقة .

كذلك يمكن القول - للتفسير - بأن مهران السيد ، ليس من الشعراء أو البشر الذين يسعون إلى الشهرة وذيوع الصيت عبر العلاقات العامة وخلال وسائل الأعلام ، التي نعرف أنها مدخل الكثيرين من المشاهير ، إلى الشهرة ، وخاصة في زمننا الذي أصبح ، صنع النجوم ، فيه ، فناً ، خاصاً له معايير وأدوات ومهاراته ومدارسه . وهذا لا شك صحيح ، ولكنه لا يعيب شاعرنا ، بقدر ما يرفع من قدره ، لأنه يعني أولاً على المستوى الأخلاقي القدر الضروري من النزاهة ، واحترام الشاعر لقيمة شعره ، واعتبارها الحاكم الوحيد لتقديره ، وهذا يقودنا إلى التفسير الثالث والذي أراه أكثر أهمية لأنه خاص بطبيعة التجربة الشعرية للشاعر والتي تجعله معادياً لكل زيف ، ومن ثم لا بد أن يكون مرفوضاً من قبل كثير من

الأجهزة المهيمنة ومنها الأجهزة الإعلامية ، وأخشى أن أقول أيضاً ، المؤسسة النقدية ، هذا بالطبع باستثناء أفراد خارج الأجهزة والمؤسسات ، ومع تنوعات محدودة نسبياً بداخلها .

ينتمي محمد مهران السيد شعرياً إلى مدرسة الشعر الحر ، ويعتبر واحداً من فرسانها الذين ساهموا في إبراز خصائصها ومميزاتها بطاقتهم الفنية منذ الخمسينيات . ولعله لا يكون جديداً أن نوضح أن اختيار شعراء هذا النمط من الكتابة الشعرية ، قد التحمت فيه الملامح الفنية ، مع الملامح الفكرية ، بحيث يمكن القول أن الحرية لم تكن كما يزعم البعض خاصة بالإطار الوزني للقصيدة ، وإنما كانت ملمحاً في كافة العناصر الفنية : الإيقاع واللغة والخيال ، كما كانت توجهاً فكرياً يسعى إلى تحقيق الحرية الإنسانية لجماهير الشعب ، وليس فقط للصفوة ، كما كان الحال قبل ١٩٥٢ التي مثلت (انتصار ما) لحلم الحركة الوطنية المصرية التي تبلورت في الأربعينيات .

في هذه الحدود العامة يتصل شعر محمد مهران السيد بتجربة الشعر الحر ، غير أنه داخل هذه الحدود يتميز شعره عن شعر غيره من زملائه . فرغم أن الهم الذي شغله هو ذات الهم الذي شغل الجميع ، فإن تناول مهران لهذا الهم كان تناولاً متميزاً . ولعلنا نستطيع أن نرصد ملامح هذا الهم في محورين أساسيين واضحين وإن لم يكونا منفصلين تماماً . الأول هو التجربة الذاتية التي تهيم عليها تجربة الحب والعلاقة بالمدينة والمحور الثاني هو محور الوطن وهمومه . وإذا كان المحور الأول هو الذي ساد في النصف الأول من إنتاج الشاعر ، فإن الغلبة كانت للمحور الثاني في النصف الثاني .

تبدو تجربة الحب في النصوص الأولى كما لو كانت تجربة رومانسية يائسة أو منشائمة ، لكنها سرعان ما تتحرك في اتجاه النضوج والإدراك الجدلي لإمكانات الحياة . يقول مثلاً قصيدة بعنوان تواطئة :

جميع ما قالوه في الهوى .. كذب

ألحان هذا العود ... تجلى الصداق

والدف يزرع الأرق

وكل ما سمعت كان واضح النشاز

من أجل ذلك .. جريت ما جريت من مسكنات

وأثقلت جيبي فواتير الدواء
فجرعة مع الصباح حبتين في المساء
وكان دائي ... التزق !! (٢)
وهو حكم عام نجد تفصيله في قصيدة أخرى بعنوان .. فقرات من ،
مذكرات مبعثرة ، :

(٢)

صاحبتي ...
وكلل نهار يحملني الدرب الأحذب .. أبحث عن نفسي
.. في كل الأشياء أنا الإنسان .
وأجيل الطرف ، فما ارتعشت في وجه صافحني .. شفتان
أو غرست في أعماقي بذرة شوق ... عينان .
أحجار الغرية ، قد رصفت حتى أصغر ميدان .
وكلل مساء .. تجرفني الظلمة ... تلقيني في زاوية الحانه
أطلع للأعين ، تقفز للخارج خلف نساء تتجنب أعمدة النور
فيثن بصدرى القاهر والمقهور
وأدير إلى الحائط وجهي ... أنملى ظلي المشطور !!

(٣)

صاحبتي
لولاك ، ولولا صوت في الداخل
يطحن أعمدة الملح بأعماقي
ويغني حتى في لحظات الإطراق
لولاك ، ولولاه
لقطعت الشارع عدداً ، أتعلق كالطفل بيميناه
لكن ...

مازلت أمني النفس ، وأخذعها ، وأماطل
فأنا

.. أهواك ، وأهواك ، وأهواه . (٣)

نفس هذه النصوص نلاحظ أنه رغم الأسى والتشاؤم الواضحين إلا أن مصدر هذا التشاؤم ليس هو الوهم الرومانسي بشأن المرأة المحبوبة ، أو الإغراق في الذاتية السنتمنتالية المفرطة ، إنما هو دافع موضوعي متحقق في قسوة الحياة والغربة التي تفرضها على إنسان ذلك العصر ، والذي كان واضحاً فيه تأثيرات تجلت بوضوح في هزيمة ١٩٦٧ . ولعل صور (الظل المشطور) و ، أعمدة الملح بأعماقي (تكشف العمق الإنساني والفني الذي يميز هذه التجربة . ويبعدها عن وصف الرومانسية (٤) أضف إلى ذلك دقة توزيع الكلمات والسكنات على السطور وفي داخل السطور نفسها ، الأمر الذي يميز مهران بوضوح منذ بداياته الفنية .

مع هزيمة ١٩٦٧ ، يبدو وكأن مهران قد هجر محور الحب . ورغم أن مشاعر الإحباط والقهر والاعترا ب ، قد استولت على الشاعر بعد هذه الهزيمة ، وما والاها من نكبات وهزائم وتراجعات .. فان الشاعر لم يستسلم بل صمد وقاوم كما هو واضح في قصيدته ، يا وطني ، التي تبدأ بقوله :

لا ، ، يا وطني

إن سقط سلاحك .. مرة وانكفأ المصباح ، على غرة .

فستنهض من كبوتك المرة

وستجتاز كما اجتزت قديماً آلاف المحن .

ورغم الخطابية الواضحة في هذا المدخل - والختام - فإن بالقصيدة وعياً عميقاً بمبرر الصمود والصلابة ، يتضح من قوله :

(٣)

وطني .. هل تسمعي الآن ؟

أنا ما زلت أغنيك ... كما كنت

لم أتخلف يوماً ، شأني شأن الناس البسطاء

من طعموا خبزك .. لكن ذرة صفراء

من شربوا ماءك عكراً في الترع السمرء
من سقطت أسماؤهم .. من قائمة الأسماء
لكن ، لم يتخلف أحد منهم . في الضراء
هم ، منذ البدء على خط النار
والى ماشاء الله ، عليه .. عرايا إلا ..
من حبك أنت (٥)

ولعل هذا الوعي بالقوى الصامدة والتي تتمثل هنا في البسطاء ، يتجلى
بوضوح على المستوى الفني ، حيث نجد أن تراث الشاعر الشعبي هو السند القوى
لشعره ، والمنبع الثرى الذى يمتح منه صوره ، ويستند إليه في مواجهاته وحياته
بصفة عامة :

وكان بيتنا على الطريق .. صندوقاً من اللبن
مضغضعاً ، يكاد ينكفىء ونورنا ، ذبالة تئن
تمص زيتها القليل ... ثم تنطفئ
ومثل هذه البيوت ، لا متاع يزحم الأركان فيها ..
لا القدور للعسل
وطبعها خشن
وليلها الغليظ ، لا يميل للغزل
لا وقت فيه ... للحنان والقبل
بنيتى

من قاعها نبت كالصبار اختزن
ليل النجوع ، حزنها الثقيل .. والمحن
فالحزن أول الطريق ..
والحزن ينحت الرجال ، يكسب العيون حياة البريق
... ويبتنى الجسور كيما .. يعبر الأمل .. (٦)

وفي معظم قصائد محمد مهران السيد يظل الأمر يقظاً وقوياً ، وتظل دعوته إلى التفاؤل واضحة ، ولكن ليست ساذجة ، لأنها نابعة من إيمان عميق بقدرة البشر على التجاوز ، وإن كانت لا تغفل التردى والتراجع والانتكاسات التي توالى علينا في العقود الأخيرة .

فهو يعيها أيضاً ويعلن إدانته الواضحة لها حتى لو كان الأمر متعلقاً به أو برفاقه الشعراء . ولعل قصيدته « خطاب مفتوح إلى السدنة » أن تكون أعلى مواجهة للذات وللشعراء ، تكشف عن جريمتهم في حق الوطن ، وهي جريمة أعتقد أنها تمتد إلى بقية المثقفين ، وتصلح أن تكون دليل إدانة واضحة لمواقفهم حتى الآن .. من السلطة :

لو لم يستأجرنا السلطان

نحن الشعراء ،

لولم يلجئنا بالذهب الرنان

لو لم نملأ صحف التاريخ - بكاء

حتى يعطينا مما أعطاه الله

وتلذذنا بمواء القطط العمياء تحت موائد الممدودة

في قصر معاوية بن أبي سفيان

وتمسحنا بجواريه ... ووسطنا الخصيان

.....

لو .. لم ،

.... لتلألأت الجوهرة المفقودة في أيدينا

في اليقظة والحلم

ولما صعدت للبارىء ... في طرفة عين الآف الأرواح

المصفودة ... تشكو وتئن ، ولما سقطت زهرتنا الخالدة الأوراق ... يغطيها

الدم

تحت نوارجهم -

.....

لكن ، ماذا بعد ؟

حتى لا ينسخ هذا المكتوب ... جبان
حتى لا يهجرنا الأقصى ، ليعانق أطلال الحمراء
أو تنزلق الصخرة في آبار النسيان ...
وتمطرها كتب الإنشاء أو يبحر في الذاكرة الزيتون
ليعانق في الإحلام ... حدائق غرناطة .

.....

تسألني ... فأجيب

حتى لا نرفع ثانية ... فوق صليب
أن يزحف جيش الشعراء الجرار ... الآن الآن
..... الآن

الآن (٧)

في القصيدة إدراك واضح ومبكر لجذر المعضلة التي يعيشها الوطن (العربي) عامة ألا وهو هذه العلاقة القمعية التي تحكم المثقفين بالسلطة ، واستسلام المثقفين لها ، بل ولهاثهم وراء السلطة ، بحيث تضيع جوهرتهم المتألفة ، التي بها وحدها يستطيعون رصد حلم الوطن وإبرازه والدفاع عنه ، وقيادة الجماهير في اتجاه ، ولأن هذه المعضلة هي معضلة حادة ، ويحتاج الإعلان عنها إلى درجة عالية من الصدق مع النفس والشجاعة ، فإن الشاعر ، الذي امتلكها اضطر إلى أن يكون حاداً وصريحاً وربما مباشراً ، غير أن هذه الحدة لم تفقده الخصائص الفنية التي امتاز بها دائماً في شعره على مستوى اللغة والصورة والإيقاع .

فمن خلال النصوص التي سبق الاستشهاد بها ، يستطيع القارئ أن يلاحظ أن الشاعر رغم استعماله للغة تكاد تكون عادية تماماً بمعنى أنها قريبة من لغة الحياة اليومية ، فإن جزالتها ودقتها لا تخفيان على أحد ، فأحكام بناء الجملة ودقة اختيار الألفاظ المناسبة للدلالة المراد توصيلها ، تنفي أي احتمال للثرثرة (رغم زعم ذلك في ديوانه الثاني) أو الاستطراد ، وهذا أمر لا ينطبق على مستوى الجملة فحسب ، بل على مستوى النص ككل ، صحيح أننا لا نستطيع الزعم بأن

الشاعر يقيم بناءً درامياً واضحاً كما كان بالنسبة لبعض مجايليه من الشعراء ، ولكن بناء قصيدة مهران السيد ، ينبع من خصوصية تجربته الشعرية التي هي أقرب إلى الدائرية ، حيث تتوزع محاور القصيدة على محيط دائرة كي تستكثه كل أبعاد التجربة النفسية والاجتماعية في مزيج واضح وحساس وعادة ما يكون الختام قولاً حاسماً يخلق هذه الدائرة بتأكيد يتعلق بالأمل والتفاؤل الذي سبق أن أشرنا إلى امتداده وجذوره في تجربة مهران الشعرية .

وفي سياق هذا البناء اللغوي لا يحتاج الشاعر إلى المبالغة في إعمال الخيال وتصبح العلاقات المجازية في القصيدة أقرب هي الأخرى إلى العلاقات المألوفة في اللغة اليومية ، وجذورها في التراث سواء الفصيح منه أو الشعبي ، لكنها تنجح في تحقيق الغاية الأساسية للشعر (وللفن عامة) ألا وهي غاية التجسيد الذي لا تنجح فيه اللغة العادية . انظر مثلاً كيف يجسد حالة الإغتراب التي يعيشها الإنسان في المدينة :

لما كنا من مخلوقات مدينتنا البراقة

صرنا لعبتها المحشوة من أطراف القدمين إلى الرأس

بصنوف الفرع المشحوذ الحدين ؟ وأنواع اليأس

تصلبنا فوق الأعمدة المغروسة والأشجار

ونمزقنا تحت العجلات المجنونة كالإعصار

وتدحرجنا ... طول اليوم على الأسفلت

وتفتتنا ساعات الليل

المتناقل في الحجرات (٨)

هنا نلاحظ أن التجسيد يتم عبر مفردات مألوفة ، بل إن الصياغات نفسها تبدو مألوفة وعادية ، غير أن التمعن فيها يكشف جذرها المجازي القائم على أنسنة الأشياء أو (إحيائها) . وبهذا لا تحقق وظيفة التجسيد فحسب بل تحقق وظيفة الفن عند الشاعر ، ألا وهي رفض اليأس والتقنوط وإحياء الأمل . فرغم أن المعنى المباشر للنص يشير إلى درجة عالية من الإغتراب في المدينة والاستسلام لها ، فإن (محتوى الشكل) أي دلالة التقنية المجازية تنفي هذا الاستسلام لأنها تعطي حيوية دافقة للأشياء ، وتقيم معها علاقة «بشرية» أو إنسانية إذا جاز القول ، بحيث يفترق توجه الشاعر هنا عن توجهات «وجودية» أو «شيئية» سادت الشعر والقصة

القصيرة في نهاية الستينيات والسبعينيات ، ويصبح «التورط» الانساني هنا و
اضحاً. كجذر لالتزام الشاعر وعمق تقاتله الذي يسود رغم كل الأسى .

ونفس هذا «النهج» يسود الإيقاع في شعر مهران السيد . فرغم إنتماء الشاعر
الواضح إلى تقنية الشعر الحر في استخدام الوزن والقافية ، فإن «تيممة» الإيقاع تيممة
أساسية وعالية لدى الشاعر ، بمعنى أن التوزيع الحر للتفعيلات والمقافية لا يؤدي
إلى إفقاد المتلقى قيمة الإيقاع وإحساسه به . وينبع هذا الحرص على الإيقاع ربما
من صلة الشاعر الحميمة بالتراث الشعري العربي ومن الجدية التي يتعامل بها مع
الشعر بحيث يبعد به عن «اللعب» (٩)

ويتحقق عبر مجموعة من الوسائل لعل أبرزها الاعتماد على مجموعة
الأوزان الصافية وحدها في قصائده ، والابتعاد عن التدوير (فيما عدا عدد محدود
من القصائد أبرزها قصيدة «شطحات شاعر لم يكفر بالحب» ، والحرص على
وجود القافية عبر عناقيد واضحة لا تغيب عن الأذن أو العين .

هذا الإيقاع الواضح ، مع حريته يحقق وظيفة الصلة القوية بالمتلقى عبر
علاقة حضور واضحة لصوت الشاعر (بكافة المعاني النقدية لمصطلح الصوت)
وهو حضور ضروري لإكمال وظيفة الشعر التي يتبناها الشاعر في كل شعره ،
ويعطنها بوضوح في أكثر من موقع مثل قوله :

«لأنه شعري أنا لا يعرف الصمت المريب ولا سماسرة الغنا حتى ولو جعلنا ،
وعزت كسرة الخبز المقدد» (١٠) وقوله :

«لست على دين معاوية الضائع بين تجارته ونقوش الجدران ، وما يتقيأه
الشعراء التجار ، ومحظيات القصر ، لكني من أتباع أبي ذر أتلقف منه الإيماءة
والحرف ، وأرشف من هذا الفيض النوراني وصاياه المشحودة كسيوف الله» (١١)

وبوضوح أكثر يعلن في نفس القصيدة :

«لا تستوقفني الأخطاء الإملائية إلا إن مست قضة خبز الجائع .. أو
حرفت الأشياء حوالى وشوهدت الأرقام .. ومادت بالأرض المستوية تحت الأقدام ..
وأغرقت الناس بطوفان الكذب المستخلص من ذنب العقرب أو ناب الثعبان» (١٢)

بهذه النظرية المتكاملة في شعر مهران السيد وفي وعيه بنفسه يجيب
الشاعر عن الأسئلة التي طرحناها في بداية هذه القراءة ، كما يكشف لماذا نحتفى
به الآن ودائماً .

الإحالات

(١) الدواوين هي :

- بدلاً من الكذب (١٩٦٧)

- ثرثرة لا أعتذر عنها (١٩٧٨)

- زمن الرطانات (١٩٨٦)

- قادم من التجوع لم يصدر بعد

وثمة مجموعة من القصائد صدرت في ديوان مشترك من حسن توفيق وعز الدين المناصرة سنة ١٩٧٠ بعنوان «الدم في الحقائق» ثم أعاد الشاعر نشرها في ديوانه الثاني .

والمسرحيتان هما : الحرية والسهم سنة ١٩٧١ وحكاية من وادي الملح سنة ١٩٧٦ .

(٢) الدم في الحقائق . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٢ .

(٣) ثرثرة لا أعتذر عنها . دار الموقف العربي . القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٦-٦٨ بتاريخ ١٩٦٩ ؛ في حين أنها في «الدم في الحقائق» بتاريخ ١٩٦٦ .

(٤) وصف الرومانسية هو الصمة الأساسية للشاعر وزملائه التي وصفهم بها الدكتور عز الدين إسماعيل في مقدمته لمجموعة «الدم في الحقائق» ص ٩

(٥) ثرثرة لا أعتذر عنها ص ٩٩

(٦) السابق ص ١٠٩ ، والدم في الحقائق ص ٣٠

(٧) نفسه ص ٨٩

(٨) قصيدة في الحب والمدينة . مجموعة زمن الرطانات . سلسلة المواهب . المركز القومي للفنون التشكيلية والآداب . القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٧

(٩) يشير الشاعر عبد المنعم عواد يوسف زميل الشاعر وصديقه إلى أن مهران قد امتنع «عن كتابة الشعر الحرفرة طويلة ، حتى تيقن أن الدافع الحقيقي إلى كتابة هذا اللون هو التطور - ومسيرة روح العصر ، لا الإفساد والتخريب ،

ومن ثم أقبل على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة ، حتى أصبح من فرسانها البارزين، راجع مقدمة ديوانه الأخير «وكما يموت الناس مات، الصادر في سلسلة نصوص ٩٠، سنة ١٩٩٥ .

(١٠) من قصيدة «وما انتهيت، نقلاً عن : د.علي البطل : بين يدي الديوان ملحق بمجموعة «زمن الرطانات» ص ٦٠ .

(١١) من قصيدة «شطحات شاعر لم يكفر بالحب، المصدر السابق ص ٤٠

(١٢) نفسه ص ٣٧

يحيى الطاهر عبدالله 

يحيى الطاهر عبدالله

بطاقة *

ولد يحيى الطاهر عبدالله فى مدينة الأقصر ١٩٣٨ وتوفى فى حادث سيارة فانتازى فى ١٩٨١ . فى طريق الواحات . وهكذا مرق فى الحياة الأدبية المصرية المعاصرة كشهاب لمع بشدة وانطفأ بسرعة ولكن لمعانه كان أقوى من أن ينسى أو يمر دون أثر .

كان يحيى الطاهر واحداً من أهم كتاب القصة القصيرة المصرية المعاصرة، وربما بصفة عامة ، بحيث يوضع مع يوسف إدريس ويحيى حقى على قدم المساواة . فقد كان يمتلك إلى المعرفة الدقيقة بالحياة المصرية وخاصة فى صلبها الصعبدى الممتد حتى عصر الفراعنة ، حساً مرهفاً باللغة والايقاع ، كما كانا يتجلبان فى روح شاعر شعبى أصيل وجوال عبر العصور والأزمنة . ولذلك فلم يكن غريباً أن يحفظ يحيى قصصه عن ظهر قلب كما يحفظ الشعراء قصائدهم ومواويلهم . وكان يحيى يملك بالإضافة إلى ذلك انغماساً فى الشكل الشعبى فى منطق القص بحيث كان مؤهلاً فى آخر أعماله أن يتجاوز أزمة القصة والرواية العربية المعاصرة أقصد أزمة الانفصال عن الجماهير الواسعة التى ماتزال ترى فى الأشكال المتاحة أشكالاً ذات مضامين بعيدة عنها .

أنتج يحيى الطاهر خلال عمره القصير، تسعة أعمال منها خمس مجموعات قصيرة هى : «ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً»، «أنا وهى وزهور العالم»، «الدف والصندوق»، «حكايات للأمير حتى ينام»، «الرقصة المباحة»، وثلاث روايات قصيرة هى : «حكاية على لسان كلب»، و«تساوير من التراب والماء والشمس» ، «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»، ورواية طويلة بعنوان «الطوق والاسورة» تحولت إلى فيلم سينمائى عام ١٩٧٦ .

(*) كُتِبَ لـ Dictionnaire de litterature de langue arabe. puf. Paris 1994.

يحيى الطاهر عبدالله . كاتب القصة القصيرة

حينما جاء يحيى الطاهر عبدالله من الكرنك إلى القاهرة سنة ١٩٥٨ (١) . لم يكن يحمل بطاقة شخصية ، ذلك أنه لم يكن يعرف أين توجد شهادة ميلاده (٢) . ولكن هذا الأمر لم يكن هاماً بالنسبة ليحيى ، فهو إنسان لا يعترف بشكليات الحياة المعاصرة في المدينة ، وما يهمه هو أن يحمل الإنسان انساناً ، وليس بطاقة شخصية ، وكان مضمون الإنسان في يحيى يتمثل في كونه كاتباً للقصة القصيرة . يقول الأستاذ يحيى حقي أنه حين التقى بيحيى الطاهر أعطاه (كارت فيزيت) باسمه وتحت الاسم ، كاتب قصة قصيرة (٣) . ويقول الدكتور شكرى عياد : «عندما التقيت بيحيى الطاهر عبدالله لأول مرة - وكان ذلك في أواخر الستينات .. عرفنى بنفسه قائلاً : «يحيى الطاهر عبدالله - كاتب قصة قصيرة (٤)» ، ويشهد كل الذين عرفوه - وأنا واحد منهم - أن يحيى قد عاش يكتب «وكانت حياته ، وسلوكه ، وأخلاقه وأسلوب كتابته وخط يده ، وطريقته في اللقاء قصصه تجسداً لهذا المعنى . الكتابة كأنها التنفس ، كأنها الدم في العروق ، كأنها نبض القلب في قفص الصدر بارز العظام» (٥) .

وكان يحيى يحفظ قصصه عن ظهر قلب . يحكى يوسف إدريس ، وكذلك خيرى شلبي ، أنه حين التقى به على مقهى ريش ، فى أوائل الستينات «قال : أنا أكتب القصة القصيرة . قلت هات أقرأ فأنا لا يسعدنى شيء فى العالم قدر أن أقرأ قصة قصيرة كاتبها فنان قصة قصيرة .

وتصورت أنه سيخرج لى ظرفاً فيه عشرات مما كتب ، وإذا به يعتدل وتأخذ سيماء طابع الاتصال العلوى ، ويلقى علينا قصته الأولى وكأنها الشعر يحفظه قائله» (٦) .

إن كل ما سبق يدل دلالة واضحة على علاقة وثيقة بين يحيى الطاهر عبدالله وبين الكتابة وبالذات كتابة القصة القصيرة . أو بمعنى آخر تدل على تلازم أبدى بينهما ، أدى إلى بقاء يحيى فى شباك القصة القصيرة ، بحيث إذا حاول أن يكتب رواية ، كتبها مجموعة من القصص القصيرة أن «يحيى الطاهر عبدالله أخلص العشق للقصة القصيرة فبادلته عشقه طواعيه وقابلية للتنوع ثماراً مختلفة الطعوم والشكول» (٧) . وهذه الدراسة القصيرة ، محاولة للبحث عن السبب فى هذا العشق ، وكيف كان .

لعل أظهر الخصائص التي تميز القصة القصيرة عن أشكال القصص الأخرى ، هو أنها تكتب في عدد محدود من الصفحات ، وتقرأ في عدد محدود من الدقائق (يتراوح بين ١٥-٤٥ دقيقة) ، ولقد كان هذا التمييز التقليدي وراء الاتهام الذي وجه إلى مجموعة الأدباء الذين ظهروا في الستينات ، واهتموا بالقصة القصيرة ، ومفاده أنهم كتاب صغار قصيرو النفس ، يجرون وراء الشهرة التي تترتب على النشر في الصحف والمجلات . وحيث أن الصحف والمجلات تفضل نشر القصة القصيرة - لقصرها - عن نشر الرواية ، فقد اختار هؤلاء الكتاب - ومن بينهم يحيى - هذا الشكل . ويرتبط بهذه الخاصية - وبهذا الاتهام أيضاً كون القصة القصيرة تختار موقفاً فرداً (سواء حدثنا أو شخصية) لتقدمه بهدف تحقيق ما يسمى بوحدة التأثير ، أو الانطباع ، لدى القارئ . وقد اعتقد موجهو الاتهام أن مثل هذه الخاصية أسهل بكثير من التعقيد والتركيب الذين تمتاز بهما الرواية .

وبصرف النظر عن الاتهام ، فإن الملمحين صحيحان ، القصر الطباعي ، ووحدة الانطباع ، لكن ليس هما الملمحان الأساسيان بالنسبة لفن القصة القصيرة ، وبالنسبة - أيضاً - لاختيارها من قبل جيل الستينات كشكل مفضل . إن المسألة الجوهرية ، هي أن هذا الشكل القصصي ، كان أكثر الأشكال الفنية الملائمة للتعبير عن هذا الجيل ، وعن الأوضاع التي عاش فيها ،

إن القصة القصيرة تتميز ، أساساً ، بأنها لا تستطيع إلا أن تختار لحظة أساسية في حياة إنسان . ومعنى أن تكون اللحظة أساسية يحتم أمرين : أن تكون هذه اللحظة لحظة تحول حقيقي في حياة هذا الإنسان (الداخلية أو الخارجية) ، وأن يكون هذا التحول تحولاً إنسانياً كاملاً ، أي أنه ليس مسطحاً ولا عشوائياً ، بل عميق عمق الإنسان ، متوتر توتر الإنسان في لحظات التحول ، عنيف الصراع^(٨) ، كما هو الحال في إنسان عصرنا . وإذا استطاع الفنان أن يصل إلى مثل هذه اللحظة ، فإنه يكون قد وقع على كنز النمط في حياتنا العربية المعاصرة . نقول النمط لأنه استطاع أن يصل إلى أكثر الأشكال المعاصرة لقانون الصراع ، الذي هو دائماً أساس اللحظة الفنية . بهذا تتميز القصة القصيرة عن الرواية بشكل الصراع الحاد الذي تقدمه . كما تتميز عن الشعر بقدرتها على الوصول إلى الموضوعي مباشرة ، دون الوقوف داخل دائرة الرؤية الذاتية^(٩) . هذا بالإضافة إلى تمايزات أخرى بين القصة القصيرة ، وهذه الأشكال ، وهي تمايزات في الشكل يفرضها هذا التمايز الأساسي . ولهذه الأسباب ، فإن شكل

القصة القصيرة هو أحد الأشكال الأكثر صلاحية لعصرنا الراهن ، لأنه ، وحده ، يستطيع أن يقدم شكل الصراع النمطي في حياتنا المعاصرة . فالحظات الصراع العنيفة - التي لا يبدو الطريق إلى تجاوزها واضحاً (وان كان ممكناً ، وثمة فارق بين الوضوح والامكانية) - تتوفر أو يكثر ورودها عند بعض الشرائح الاجتماعية أكثر من غيرها ، وبخاصة تلك الشرائح التي تقف على حد السيف كالبرجوازية الصغيرة ، أو حتى الشرائح المستقرة في أوقات أزمتها . ومن هنا نلاحظ أن أكونور يرى مثلاً أن القصة القصيرة تعلو عندما يحين الوقت لظهور ما يسميه «الجماعات السكانية المغمورة» أو الخارجين على القانون ، ويرى ريد أن القصة القصيرة تصلح - دون الرواية ، لتصوير الخلل في المجتمعات النائية ، أو تحلل مجتمع في مواجهة الحداثة^(١٠) ، ويمد الدكتور شكرى عياد الخيط إلى آخره قائلاً أن الأدباء في فرنسا وروسيا قد وجدوا القصة القصيرة أصدق تعبيراً عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة . وهكذا كانت القصة القصيرة تعبيراً عن البرجوازية المأزومة بقدر ما كانت الرواية تعبيراً عن البرجوازية الصاعدة^(١١) .

يمكننا بهذا المعنى أن ندرك أن اختيار جيل الستينات للقصة القصيرة كشكل مفضل كان اختياراً أبعد وأعمق من الاتهامات التي وجهت إليهم ، هذا إذا أردنا الاعتراف بأن المجتمع المصري كان يمر بأزمة عنيفة ، وبخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ الطاحنة ، والتي هزت مجموعة القيم الأساسية ، التي شهد ازدهارها هذا الجيل ، وكشفت - في الوقت نفسه - عن زيف هذه القيم ، أو على الأقل عدم أصالتها وفعاليتها في الواقع ، وعن استشراء الفساد الطبقي - للشريحة الجديدة - في كافة أجهزة الدولة ومرافقها وممارساتها .

وقد استجاب شبابنا في القصة لمقتضيات اللحظة المعاصرة بما فيها من تناقض وعنف وتواضع وحيرة ، فاهتزت أمامهم «القيم» القديمة لأنها أصبحت اطاراً قاصراً وخاطلاً ، وتراءت لهم محاولات جديدة ولست أقول «قيم» فما أبشع الكلمة هنا هذه المرة .. وهي تحاول أن تعبر عن فكرة جموحة غير محددة ، ولا تريد أن تهب نفسها^(١٢) .

وعلى هذا الأساس يفسر أحمد هاشم الشريف ، أحد أبناء هذا الجيل البارزين ، ما سمي بمشكلة الغموض في القصة القصيرة التي يكتبونها قائلاً : «ليس للغموض في القصة القصيرة سوى معنى واضح ، هو أنه انعكاس لواقع غير مفهوم ، واقع مختلط ومتباين ومتعدد الأصوات»^(١٣) .

ومن المهم أن ندرك هنا أن هذا الاختلاط ، لم يكن في الواقع وحيداً ، وإنما انتقل بشكل عميق ومكثف إلى وجدانات هؤلاء الكتاب . فإذا كان معظمهم قد انطلقوا من أسس فلسفية ماركسية ، إلا أن هذه الماركسية لم تكن خالصة ، وإنما اختلطت في كثير من الأحيان بفلسفات أخرى أهمها الوجودية . وتقدير الباحث أن الماركسية لم تكن تحقق تطلعات هؤلاء الكتاب ، حيث أن كثيراً من ممثليها كانوا في ذلك الوقت قد بدأوا يتخلون عن كثير من قيمهم ، تحت ضغط إرهاب السلطة ، ويتعاملون معها (١٤) . تداخلت الفلسفات في أذهانهم ، كما اختلط الواقع عليهم .. ولم يكن من اليسير أن يدركوا الخيط الذي يمكن الإمساك به في اتجاه الواقع ، ومن هنا زادت أزمته ، وتعمدت أمامهم الأمور .

وفي الوقت نفسه ، فقد كان هؤلاء الأدباء يتمسكون برغبة مخلصية في أن يقوموا بدورهم في خدمة المجتمع ، خاصة وأن معظمهم قد جاء من أرجاء الريف الفقيرة ، وجاءوا إلى القاهرة تمرداً عليه ، وتطلعا إلى حال أفضل ، لهم ولا بناء شعبهم . يقول صلاح عيسى : « نحن في واقع الأمر عينة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن ، والمهم على الإنسان . فنحن كنا مطاردتين من الداخل ، بأحلام أهلنا أن نصبح أفندية ، بذكريات الوفاء والهزيمة ، ولانتمسوا ١٩٤٨ و ١٩٦٧ ، بكتب قرأناها برفاق حلمنا بهم . بعجز يمنعنا أن نكون من الشعب حقاً » (١٥) .

هذا جيل وقع - اذن - بين (شقوق الرحي) على كافة المستويات الانسانية والسياسية والاجتماعية والفنية ، وكان عليه أن يخوض غمار أزمته وحيداً ، بدون أساتذة كما قال محمد حافظ رجب ، لأن أساتذتهم كانوا مشغولين بأشياء أخرى . ولكل هذا فقد كان شكل القصة القصيرة أقرب الأشكال إليهم . فهو رغم قصره قادر على أن يحمل كل كثافة هذا العالم المعقد ، عبر العناية الشديدة باللغة ، والمعاناة معها ، وهو شكل لقصره يمكن أن ينتشر بين جماهير القراء عبر الصحف السيارة ، وهو شكل قريب من القراء لأسباب كثيرة أهمها أنه شكل قصصى أى فيه الحكاية التي تشد القارئ - تقليدياً - وهو ليس طويلاً ، فيستطيع القارئ أن يقرأه مرة واحدة ، وهو مكتوب بالنثر ، أى أن المسافة بينه وبين القارئ أقل من المسافة بين القارئ والشعر الذي يتخذ سيماء خاصة في الشكل الطباعي - على الأقل . ثم أنه شكل يعتمد أخيراً على تراث طويل من القصص الشعبي والرسمي الذي تربي عليه أبناء الشعب بصفة عامة . وتلك صفة عامة في فن القصة القصيرة التي

تستمد عالمها من الحكايات والنوادر والأساطير (١٦) ويشيع فيها استخدام الكلام الشفاهي غير المتواضع عليه (لغة السوق) ، واستخدام الثقافات الشعبية والاقليمية، (١٧) .

إننى افترض ، إذن ، أن الدافع وراء اختيار أبناء هذا الجيل لشكل القصة القصيرة ، ليكتبوا فيه ، دافع اجتماعي في المقام الأول ، وفنى في المقام الثانى . فحدة الأزمة التى عاشوها مع مجتمعهم فرضت عليهم تجارب خاصة لم يكن من المستطاع كتابتها فى شكل الرواية أو المسرحية ، وإنما فقط فى هذا الشكل القصير الكثيف المتوتر . شكل القصة القصيرة ، وإذا كان هذا الاختيار يبدو اختياراً فنياً ، بالنسبة للفنان ، فإن الدارس يستطيع أن يكتشف الجذور الاجتماعية وراءه .

غير أن يحيى الطاهر لايجعلنا نحتاج إلى هذا الاكتشاف ، فهو يصرح فى حوار أجرى معه بقوله :

س : فى الجزء الأخير من تجربتك تحاول أن تجد قاسماً مشتركاً بينك وبين المجتمع عن طريق الانتقال بفن الكتابة إلى فن القول .. فى «حكايات للأمير» مثلاً يظهر مايسمى فى الأدب الشعبى بالرواية هل هذا بسبب انتشار الأمية أو حرص على المتلقى الحقيقى أم هى محاولة منك لللاحاح على شخصيتك كفنان ؟

اجابة : السبب الأخير غير حقيقى والأسباب الأولى صحيحة . أنا إذا قلت وأجدت القول سأجد من يسمع وهذا أفعله .. ويجب أن أقول ولايجب أن أكتب ، لأن أمتى لاتقرأ .. وحين أقول يكثر مستمعى لأن الناس ليست صماء .. أنا سألت نفسى : لمن أكتب ؟ فوجدت أن الناس الذين أكتب عنهم لايقراءوننى .. وهم منفيون ومغربون ومستلبون .. لذا أعتقد أن القول أفضل، (١٨) .

ومن الواضح - من هذا الحوار - أن الغاية الاجتماعية كانت وراء البحث عن أشكال قريبة من المتلقين قدر الامكان . وسوف نورد تفصيلاً لهذه القضية فى مكان لاحق ، ولكننا نريد هنا ألا يفهم أنه - بالنسبة ليحيى - كان الأمر على هذا النحو من تصدير الغاية الاجتماعية للفن فقط ، وحتى وإن كان الأمر كذلك ، فإن هناك عوامل عديدة فى شخصية يحيى جعلته يختار - هو بصفة خاصة - فن القصة القصيرة بشكل خاص .

وتتمثل هذه العوامل فى مجموعة من الأسباب طبعت شخصية يحيى بطابع الحدة والقسوة التى تخفى عنوية وإنسانية دافقتين . وأول هذه الأسباب راجع إلى النشأة التى نشأ فيها يحيى . فقد نشأ يحيى فى الكرنك «طيبة القديمة» ،

حيث ما زال الانسان الفرعوني يحيا بداخل الانسان المعاصر . يعيش معه في تصرفاته وسلوكاته وقيمه ، ومن الواضح أن الرجل في هذا المجتمع يتمتع بقوة اسطورية ، وخاصة إذا كان من أصحاب السطوة ولو قليلاً مثل أسرة يحيى التي كانت لها عمادة الكرنك ، كما أن لبعض أفرادهم قيمة دينية لانهم أولياء يزورهم الناس .. الخ . فإذا أضفنا إلى ذلك أن أم يحيى قد توفيت في مرحلة مبكرة ، أدركنا مدى المعاناة التي عاشها يحيى في طفولته ، بين قسوة عالم الرجال ، وفقدان حنان الأم . ونستطيع أن نلمح هذا بوضوح في قصته «جبل الشاي الأخضر» .

ولا تتوفر لدينا معلومات عن حياة يحيى قبل مجيئه إلى القاهرة سوى كثرة قراءته للكتب وتحمسه للعقاد ، وانبهاره بعصاميته وفرديته وقوته . وأنه كان يعمل بمديرية الزراعة بعد حصوله على دبلوم الزراعة الثانوية، (١٩) .

ومن الواضح أن يحيى حين جاء إلى القاهرة ، كان يحمل حلماً وقضية هي قضية «القصاص يحيى الطاهر عبدالله» (٢٠) ، ولكنه - بالطبع - كان يحمل أفكاراً يسارية جعلته يندفع إلى مقهى ريش حيث يجتمع الكتاب اليساريون . ومن هنا بدأ تعرفه على الوسط الأدبي ، والذي كانت إحدى خواصه السيكولوجية ، درجة عالية من العنف والعدوانية يتخلصون بها من عدوانية السلطة وعنفها ازائهم . وكان من الضروري ليحيى - كما حكى أمل دنقل في حوار خاص - أن يواجه العنف بالعنف ، والعدوانية بالعدوانية ، كي يستطيع أن يحفظ لنفسه مكاناً بينهم .

وبعد مجيئه يحيى إلى القاهرة يصبح على علاقة مباشرة بالسياسة ، بل وبالممارسات السياسية ، ويبدو أنه قد انضم إلى تنظيم صغير لمدة ، ولكنه سرعان ما اكتشف ، ودخل يحيى السجن - والآخرين - لعدة شهور .

هذه العوامل جميعاً ، ساعدت على أن يصبح يحيى شخصاً حاداً ، طويل اللسان ، «اللسان سليط هجاء يقبراً منه الحطينة وشاروا ابن الرومي معاً» ، ولكن كلماتك وسطورك هي الحانية على ناسك لأنك ترى جيداً اتجاه اسهم الضغوط والموروثات ، وكل الأسهم تدمى وتقيح، (٢١) .

وإذا كان يحيى قد جاء إلى القاهرة وهو متمسك بفن القصة القصيرة ، من خلال معرفته بما يكتبه يوسف ادريس ويحيى حقي ، فإن الظروف التي مر بها جعلته يزداد تمسكاً بهذا الفن ، لأنه ازداد تحفزاً للحياة ومعها ، وظلت أزماته تترى

وتخرج في أشكال قصصية بعيدة عن أن تكون هي بشكل مباشر . ولكن المؤكد أن تأثيرها واضح في الأشكال التي اختارها للكتابة كما سيتضح في الدراسة التالية .

* * *

صدرت ليحيى الطاهر أربع مجموعات قصصية هي :

ثلاث شجرات كثيرة تثمر برتقالاً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ . الدف والصندوق ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ .

أنا وهي وزهور العالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .

حكايات للأمير حتى ينام ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ١٩٧٨ .

بالإضافة إلى عدد كبير (حوالي ثلاثين قصة) لم تجمع بين دفتي كتاب (٢٢) بعد .

ويمكننا أن نقول - بصفة عامة - أن هذه القصص جميعاً تدور في أحد عالمين ، عالم القرية (الدف والصندوق وكثير من قصص ثلاث شجرات كبيرة) وعالم المدينة (أنا وهي وزهور العالم وحكايات للأمير وبعض قصص ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) .

كذلك يمكننا القول أن عين الفنان تقع - في هذين العالمين - على النماذج الانسانية أساساً ، وإن كان للطبيعة دور كبير في قصص القرية ، ولكن لا كعالم مستقل ، وإنما كجزء من العالم البشرى في القرية .

ويمكن القول أيضاً أن النماذج البشرية في كافة القصص واقعة تحت قهر مكثف ، ومركب ، ومتعدد الدرجات ، وأنها - هذه النماذج - تسعى طوال الوقت إلى التخلص من هذا القهر ، أو التخفف منه ، فتتجح في بعض الأحيان ، وتفشل في البعض الآخر ، مما يقودها إلى ردود فعل هستيرية أو منحرفة .. أو .. الخ . ولا تختلف الشخصيات في قدرتها على الفرار من هذا القهر القدرى - في معظم الأحيان - بسبب قرويتها أو مدينتها ، وإن كانت نوعية القهر ودرجته تختلفان من القرية إلى المدينة .

القهر في القرية مصدره ليس القيم الاجتماعية المعاصرة فقط - كما في المدينة - بل هذه القيم كامتداد حي ، وغير منقطع لكافة القيم القديمة المتوارثة ولذا يصعب على الانسان - الفرد - أن يواجهه مواجهة حقيقية . كذلك ليس من السهل على المتلقى خارج اطاره أن يمتطيه ويفهمه ، وإن كان يحيى قادراً - وهذا

هو تميزه الأساسي - على أن يدخلك إليه بالحس ، دون أن تستطيع أن تفهمه فهماً كاملاً .

ان عالم القرية ، كعالم أساسي للكاتب ، عالم خاص إلى درجة بعيدة ، وتتبع خصوصيته من أن الكاتب يراه كابن له ويحس تناقضاته ويعيها ويركز عليها في قصصه ، ولا بد لمن يريد أن يدرسه أن يحاول أن تقمص شخصية ابن هذا العالم حتى يدرك منطقته .

ويتفق كل من كتب عن يحيى ، سواء في دراسات مستقلة ، أو في أجزاء من دراسات ، على خصوصية العالم هذه ، وعلى طبيعته . فالدكتور شكرى عياد ينهى كتابه عن القصة القصيرة في مصر ، الذى طبع لأول مرة سنة ١٩٦٩ ، وكان يحيى ما يزال غير معروف ، بضرورة تشجيع اتجاه يحيى الذى يرمى إلى خلق أدب اقليمى يحمل خصائص البيئة المحلية ويرتبط بها ارتباطاً حميماً (٢٣) .

ويرى عبدالحميد ابراهيم فى ذلك خصوصية يحيى الطاهر : «ان يحيى الطاهر لأنه يكتب من داخل المكان استطاع أن يرد المشاعر إلى جذورها الأصلية وأن يرسم الوجه الآخر . أنه لم يقف عند وجه واحد من العملة هو وجه العنف كما فعل يحيى حتى فى قصصه التى كتبها عن هذا الاقليم فى أوائل الثلاثينات ، أنه يكمل الصورة . ف وراء العنف يكمن الحب أو أن العنف هو صورة من صور الحب بلغة هذا الاقليم .. أن يحيى الطاهر يكتب عن مجتمع لا يزال يحمل ، رغم صفاته الطيبة ، قدراً من البدائية .

حقاً أنه انسان متحرر على مجتمعه (؟) ضائق به ، ولكن نحس - على الرغم من هذا - أن هناك خيوطاً تشده إلى الواقع وتربطه بالمفارقات التى لا يرضى عنها (٢٤) .

ويقول رضا الطويل عن عالم الكرنك : «هذا العالم لم يتعرض لعوامل التطور ، كما لا يملك القدرة على الأحلام ، يخضع فى حياته لتقاليد متوارثة لم تهتز ، ولمعارف متراكمة بفعل السنين ، متناقضة أشد التناقض ، آلاف القرون السحيقة تحيا ، وتحت الشمس نفسها التى عبدها الأجداد ، يتنفس إلى الآن الفرعون القديم والفارس البدوى لجحافل الفتح الإسلامى ، وتكاد تقوم شعائر عبادات آمون فى جامع عبدالله ، وتعيش ايزيس برفقة السيدة زينب ، من هذا الشتات الحضارى شديد التباين شديد الامتزاج ، تتكون معتقدات الكرنك ، وتتحدد دوافع السلوك البشرى» (٢٥) .

وثمة علاقة وثيقة بين هذا العالم القروي وعالم المدينة الذي انتقل اليه يحيى ، لأن يحيى الذى كتب عن القرية هو الذى انتقل للكتابة عن المدينة . لذلك فسوف نجده يختار نماذج قريبة من نماذج القرية ، فيختار النماذج المغتربة عن المدينة بصفة عامة سواء بالفعل (من حيث الموطن) أو بالمعنى (من حيث العلاقة) . سنجد فى قصصه المدينية صعايدة متأزمين (متطلعين تنهار تطلعاتهم بعد ما تقترب من مجال التحقيق) ، أو موظفين مغتربين عن عملهم ، أو مشاة فى الشارع لاعلاقة لهم به ... الخ .

يقول يحيى فى حوارهِ مع مجلة المستقبل : «أنا أتكلم عن ذلك المتخلف اللاواعى غير المدرك (؟) ، وأتكلم عن عراكه من أجل الحياة وعشقه للانسانية ورغبته فى تحقيق انسانيته» (٢٦) .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية استخدم يحيى شكل القصة القصيرة بطرق مختلفة ، لأنه فى داخل هذا العالم المتخلف اللاواعى منحنيات عديدة ، وزوايا عديدة لم يكن الشكل القديم يستطيع أن يلتقطها . فهذا العالم «عالم غير محدد الخطوط ، قريب من التموجات الضوئية يقترب فيه الكاتب من مناطق الحس والشعور واللاشعور أكثر من مناطق الذهن والأفكار والدوافع والأسباب والمسببات والمبررات ويترك للقارئ عملية الاستنتاج والشرح والتفسير» (٢٧) .

لذلك فقد كان يعتبر تطوير شكل القصة القصيرة أهم انجازات جيل الستينات بصفة عامة . ومن الطبيعى أن هذا قد نتج عن مجموعة الظروف التى سبق أن أشرنا اليها ، والتى أدت إلى اختلاف التجارب التى عاشها أدباء هذا الجيل عن التجارب السابقة عليهم .

ويمكننا أن نحصر هذا التطوير فى عدة عناصر : سعى هذا الجيل إلى فك القدسية التى اتخذها شكل القصة ذى الحدث المتنامى فى وحدات ثلاثة : البداية ، الوسط ، النهاية ، بحيث أصبحت القصة لديهم يمكنها أن تتكون من لحظة واحدة ممتدة دون بداية ولانهاية (أى ليس فيها حدث) . أو على الأقل أصبح يمكن أن تبني القصة على شكل هلال (٢٨) أكثر منها على شكل مثلث . هذا جانب ، والجانب الآخر - فيما يختص بالبناء - هو أن الحدث لم يعد من الضروري أن يكون خارجياً ، بل أصبح - فى الغالب - داخلياً خاصاً ، بالشخصية القصصية . هذا طبعاً بالاضافة إلى خصوصية الاستخدام اللغوى لدى هذا الجيل والتى تمثلت فى تداخل الأزمنة ، وقصر الجمل وتركيزها ... الخ .

وإذا تساءلنا عن موقف يحيى إزاء هذا التجديد ، فإننا سوف نجد آراء متباينة ، فعلاء الديب يقول أن «المهتم بقضايا النقد والتاريخ ودراسة الأدب سوف يعترف بالتأكيد أن يحيى الطاهر قد حطم في أعماله القليلة الشكل التقليدي للقصة . وأن رحلة حياته وعمله كانت مكرسة لهذه المهمة . ولا بد له أيضاً أن يعترف بأن يحيى قد نجح في إقامة شكل خاص وفريد في القصة القصيرة ، يجمع بين الحكاية والقصيدة بين الدراما والغنائية بين الصدق الخالص والمعمار الفني المتعمد المقصود (٢٩) » . ونحن نظن أن في هذا القول مبالغة بشأن موقف يحيى من التجديد وتكريس حياته لهذا الغرض ، وهي مبالغة تتناقض مع أقوال يحيى نفسه التي سبق أن رأينا فيها أن هدفه الأساسي كان الوصول إلى القارئ ، عبر الشكل ، وأنه لم يكن يهتم بالقصة القصيرة كشكل ، إلا لقدرتها على احتواء تجاربه المتوترة ، الغائرة في أعماق الواقع ، رغم ما يبدو من بعدها عنه . لذلك يقول يحيى «أنا لا أسعى نحو الشكل ... الشكل تابع ذليل يأتي في النهاية (٣٠) » ويمكن أن يتضح هذا الأمر من دراسة الانتاج نفسه .

ان دراسة انتاج يحيى الطاهر عبدالله تكشف أن شكلين أساسيين تمحور حولهما انتاجه في القصة القصيرة . يمكننا أن نسمى الشكل الأول (القصة - الحدث) وهو امتداد متطور للشكل التقليدي للقصة القصيرة . وهذا الشكل هو الأسبق زمنياً والأكثر غلبة على انتاجه . أما الشكل الثاني فهو ما يمكن أن نسميه (القصة - اللوحة) الذي تخلو فيه القصة من الحدث المتتابع ، وترصد مجموعة من الجزئيات الحديثة الصغيرة أو الملامح . وتبدو - القصة في هذا الشكل وكأنها لوحة ثابتة العناصر إلى حد كبير . ويكاد هذا الشكل أن يقترب مما يسميه الدكتور شكرى عياد (الصورة) بدرجة أو أخرى ، (والفرق بين القصة القصيرة والصورة ينحصر اذن في درامية الحدث ، هذه الدرامية التي تعطى القصة القصيرة وحدتها البنائية التامة) (٣١) .

والشكل الأول يسيطر على قصص مجموعات ثلاثة هي (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) (٣٢) و (الدف والصندوق) (٣٣) و (حكايات للأمير) (٣٤) بينما يسيطر الشكل الثاني على قصص مجموعة (أنا وهي وزهور العالم) (٣٥) . ولكي نتضح الفروق بين الشكلين نأخذ نموذجاً لكل منهما ونحلل طريقة بنائه .

القصة - الحدث : اليوم الأحد (أنا وهي وزهور العالم ص ١٤) .

تتكون القصة من خمس وحدات تحمل كل منها جزئية محددة من الحدث ،

والذى يدور حول حادث مقتل عابر طريق بسيارة . غير أن هذا الحادث يأتي بين الفقرة الأولى والثانية ولا يذكر في القصة على الإطلاق .

في الفقرة المكونة من جملتين عطفت ثانيتهما على الأولى وصف قصير لبداية الحدث ، وهو وصف يبدو محايداً إلى أقصى درجة : « كان يعبر الطريق مسرعاً ، وكانت العربة أيضاً تقطع الطريق مسرعة ، فكلاهما مسرعان ، ولا يبدو أن أحدهما قد ظلم الآخر ، ومع ذلك نستطيع أن نلمح تجاهلاً للرجل فهو لم يذكر حتى ولو بضمير الغائب ، بينما الفعل في الحركة الثانية معرفة : العربة . في الفقرة الثانية ، بعد أن وقعت الحادثة تجمع الخلق « حول الجثة والعربة الفيات السوداء وصاحبها القصير ذى البطن الذى يبدو توتره إذ يمسح العرق بمنديل أبيض ، وهنا تبدأ الحيادية - رغم استمرارها - فى التقلص . فعربة الرجل سوداء ، مما قد يعنى انها ذات صبغة رسمية ، وهو قصير ببطن ، مما يعنى أنه ميسور الحال ، وفي هذه الفقرة اختفت الشخصية الأولى وأصبحت فقط «جثة» . في الفقرة الثالثة تظهر مجموعة من الشخصيات الجديدة . مسن يحمل منشه يستر عورة الميت ، بائع صحف يفرش كمية من الورق ، يساعده شاب (خنفس) ، أما رفيقته (الشابة) فقد أدارت ظهرها حتى لا ترى . ولد وزميله يتغزلان بالفتاة ويستغلان الحادث فى دعوتها لانتهاج فرص الحياة . بهذا يقف الحدث برهة قبل أن يعود إلى الحركة . صاحب العربة يدس عشرة قروش فى يد بائع الصحف الذى رفضها قائلاً «الثواب عند الله» . وقبل أن تأتى عربة البوليس جاء ذباب كثير وقف فوق المكان . ثم أخذ رجال البوليس يعملون ومعهم رجل المرور .

في هذه الفقرة يختلط الحدث بما حوله قليلاً ليعطى جدلية الحياة ، ويعمق قليلاً ملامح بعض الشخص (بائع الصحف) ، ويصبح هو الوحيد الذى اتضحت له شخصية حتى الآن ، بالإضافة إلى صاحب العربة .

في الفقرة الرابعة (وقد مر وقت ، استرد صاحب العربة السوداء توازنه) ثم جاءت عربة الاسعاف فحملت الجثة على خشبة ، ثم رحلت ومعها عربة المحققين والفيات السوداء . وغادر عسكري المرور لتنظيم حركة المرور المعطلة : تلك التى تجعل العربات تزعق وتناديه .

في الفقرة الخامسة بعد أن انتهى الحادث يأتي «الضاوى» وهو الوحيد الذى يذكر اسمه ، وهو اسم نمطى على كل حال ، «العامل بدكانة الاحذية ليرش مكان الجثة بالماء ويكنسه بمكنسة ، وطار كثير من الذباب ... وسارت العربات بطيئة

فمسرعة : رتلاً طويلاً بكل لون .

هذه هي القصة دون كثير من الحذف أو الاختصار . ومن الواضح أنها رصد أمين إلى حد كبير لهذا الحادث المعتاد في حايثنا المعاصرة . وهي ترصد هذا الحادث وماحوله بهدوء شديد ، ويكاد يكون رتيباً ، ومع ذلك ، فاننا نستطيع أن نلمح خلف هذا الهدوء الرتيب ناراً مشتعلة ، ليس من الضروري أن تبدو واضحة في القصة . والنار هنا كامنة في الصراع الأساسي بين صاحب العربة والمحققين ، وبين بائع الصحف والضواوي . ولكن هذا الصراع صراع محسوم مسبقاً ، فبقدر ما يستطيع بائع الصحف احتج ، وبقدر ما يستطيع عامل الأحذية حاول أن يعود إلى الحياة ، وأن يعيد الحياة لتسير العربات التي بكل لون .

القصة ، إذاً ، تتبع من رؤية الضواوي الذي يحتل هو وبائع الصحف أهمية خاصة تمثلت في تمييزها ، لأنهما أخذاً موقفاً محدداً ، وهي لحظة في حياة هذا العامل ، ولكنها لحظة عادية ، أو على الأقل تبدو كذلك .

والقصة مروية بلغة بسيطة دقيقة ، ليس فيها تزييدات أو استطرادات إلا في الفقرة الثالثة حين يتطرق الأمر إلى مغازلة الفتاة . وهو ليس استطراداً بقدر ما هو اعطاء للجو المحيط بالحدث في القصة لتزداد طبيعتها وواقعيتها ، كما أنه يعطي إشارة لرؤية الكاتب عن ضرورة استمرار الحياة - رغم هذا الموت والتوقف ، وهي رؤية تتبلور بشكل كامل في نهاية القصة ، حين يعيد الضواوي (ورجل المرور) الحياة إلى الشارع .

وتعطي هذه الخصائص لبناء القصة ملامح متميزة . فالحادث هنا رغم أهميته ليس هو الذي يشغل القصاص ، وإنما التفصيلات الدقيقة التي حوله . تفصيلات الحياة . والقصة لا تسير من البداية إلى الوسط إلى النهاية . أي أن الوسط هنا ليس متميزاً تميزاً واضحاً إلا على المستوى اللغوي . بمعنى أن الفقرة الثالثة هي الفقرة الوحيدة بين الفقرات الخمسة التي تمتاز بطول واضح ، ولكن هذا الطول يمتلئ بكثير من التفصيلات ، ولا يحمل إلا سير التتابع العادي للحدث الذي ليس فيه حبكة بالمعنى التقليدي . لذلك يمكن القول أن القصة هنا تسير من البداية إلى النهاية مباشرة على شكل هلال لا على شكل مثلث .

وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى أن القصة وصف هاديء رتيب للحادث ، فإن هذا يلتقي مع ماقلناه الآن عن شكل تطور الحدث فيها . فليست هناك انفعالية لأنه ليس هناك تعقيد في الحدث ، وإنما يسير مفرداً حتى النهاية ، وإن تدخلت بعض

العناصر الخارجية لتزيد من هدوئه ، ولكنها لم تؤثر على فردانية الحدث .

ويساعد في تحقيق هاتين الخاصيتين ملمح لغوى هام عند يحيى ، هو استخدام الصفات ، فالصفة تقوم لديه بدور هام في قصصه ، لأنها في كثير من الأحيان أدواته في رسم التناظر والتعارض بين الجزئيات . فالجمل التي تكونت منها القصة ، هنا ، لا تخلو واحدة منها من الصفات ، ونستطيع تتبعها جميعاً . ولكن المهم ليس هو الصفات بقدر طريقة الكاتب في توظيفها . في الفقرة الأولى تقوم الصفة (مسرعا ، مسرعة) بالدور الأساسي في الفقرة ، لأنها تحدد الأرضية المحايدة . بين الفقرتين الثانية والثالثة تحدد الصفات التعارضات الأساسية وخاصة بين صاحب العربة وبائع الصحف . الأول قصير ببطن أما بائع الصحف فهو طويل ضامر يلبس جاكته قديمة قذرة طويلة الأكمام ، يستكمل هذا التعارض حين يحاول صاحب العربة أن يعطى بائع الصحف عشرة قروش فيرفض قائلاً «الثواب عند الله» .

أما وصف العربة بالسواد فهو هنا يحتل أهمية خاصة ، فهو يوحى بما قد يكون لها من صبغة رسمية . ونلاحظ أن هذه الصفة تأتي ملازمة للعربة الفيات كلما جاءت (ثلاث مرات في القصة) . ويبدو التناقض الأساسي في القصة من الجملة التي ترد في نهايتها (وسارت العربات بطيئة فمسرعة : رتلاً طويلاً بكل لون) . التناقض التواصل بين اللون الأسود وكل الألوان هو صاحب الدلالة الرئيسية في القصة ، فإذا كانت العربة السوداء قد قتلت عابر الطريق ، وكان الصراع بين صاحبها وبين الباقيين وخاصة (العمال) ، فإن هذا لم يمنع الضاوي من أن يمهد الطريق أمام العربات التي بكل لون : أسود وأبيض وأحمر وأزرق .. الخ .

وهنا تكمن الرؤية بالغة الجدل عند الفنان . ان التعارض بين صاحب العربة والعمال ، وارتكاب صاحب العربة جريمة في حقهم ، لا يمنع أن تعود الحياة إلى سيرتها ، وأن يكون الفاعل في ذلك هو العامل الذي لا يتخلى عن وظيفته في بناء الحياة ، مهما توقفت ، أو مهما سارت ضده . الفيات السوداء ارتكبت جريمة ، وهو يفتح الطريق أمام العربات بكل لون .

وأخيراً ، فإن القصة وإن تكن قد تخلصت من الحبكة والتطور التقليديين ، إلا أنها استعاضت عنهما بعناصر بنائية أخرى أهمها إقامة التعارضات التي تقوم أساساً على الصفات «السلوك» ، دون تقرير مباشر، والتي تحل في نهاية القصة ،

مقدمة تمايزاً حقيقياً بالنسبة لهذا الفنان . وهي قصة يمكن أن تعتبر ممثلة إلى حد معقول من حيث طريقة بنائها لمعظم قصص هذا الشكل عند يحيى : القصة - الحدث .

القصة - اللوحة : الجثة (الدف والصندوق ص ١٣٤) .

في هذه اللوحة ثلاثة عناصر متداخلة : الخمسون فدانا المزروعة عدساً . جثة القتيل . الطيور . الخمسون فدانا توصف بدقة . موقعها وطريقة ربيها وخصوبتها ومنظرها مساء وصباحا . وهي مزروعة عدساً نضج يحتاج إلى الحصاد . ويشغل هذا الوصف أكثر من ثلث القصة (ثلاث فقرات من عشرة) . وفي الفقرة الرابع وصف للجثة التي ترقد وسط شجيرات العدس . ووصف الجثة أيضاً مفصل . صاحبها كهل فصلت رأسه عن جسده ، ببلطه (وهنا وصف للبلطة أيضاً) ، وهذا القتيل كان يصعب اصطياده .

في الفقرة السادسة محاولة لتفسير العلاقة بين الجثة وحقل العدس . فالقاتل المؤمن بالخرافة وضع الجثة هناك إيماناً بقسوة العدس ، ولكن العدس كان حنوناً هذه المرة أما الذي لم يكن حنوناً فهو الأرض والشمس الحارة والحداءات التي حومت فوق المكان ، فخافت منها القبرة واختفت بعيداً .

عناصر اللوحة هنا اذن متجاورة ، وان كان بعضها متداخلاً فثمة تداخل بين القتيل والعدس ، وبين القاتل والعدس وبين القاتل والقتيل . كذلك يمكن أن يكون هناك تداخل بين الطيور والجثة . غير أن هذا التداخل محدود جداً ولا يصنع علاقات قوية تربط هذه العناصر ببعضها البعض . يساعد على هذا أساساً الصفات المستغرقة التي تعطى لكل عنصر على حدة ، غير أن صفات كل عنصر لا تتعالق مع صفات العنصر الآخر ، مما يبقى هذه العناصر بصفاتها مستقلة تماماً ولا تؤدي إلى اكتمال من نوع ما ، حتى في حدود اللوحة . وتبقى هذه اللوحة اذن جميلة العناصر المتراسة ، ولكنها لا ترضى الرغبة في التكامل عند الملتقى .

القصتان السابقتان تعطيان الملامح العامة لفن يحيى في شكله الحدثي واللوحي ، من حيث طريقة البناء واللغة المستخدمة ، وطريقة رسم الشخصيات عبر السلوك واللغة . غير أننا نشعر أن طريقة البناء تحتاج إلى دراسة أبعد . وسوف نحاول أن نقوم بهذه الدراسة لكل إنتاج يحيى ، مركزين على أهم عنصر في البناء وهو النهاية .

ان النهاية في القصة القصيرة هي الهدف هكذا يقول ايخنباوم «فالقصة تلقى بثقلها كله في اتجاه النهاية» ، «اذ يجب أن تزداد سرعتها كالقنبلة الملقاة من طائرة ، وذلك لكي تضرب الهدف بكل قوتها وثقلها» (٣٦) . ويقول في موضع آخر أن «النهاية في القصة القصيرة هي نخاع البداية ولبابها» (٣٧) وذلك لأن موضع النهاية - كما يرى - هو الموضع الذي تصل إليه القصة بذروتها وتبقى هناك عكس الرواية التي يأتي فيها بعد الذروة ارتخاء من نوع ما . «لقد كان هدف بوشكين في حكايات بيليكين أن يجعل النهاية تتزامن مع ذروة الحبكة ، وبذلك يحقق تأثير الحل المفاجيء» (٣٨) . لذلك فإنه «إذا كان للأقصوصة محور فهو نهايتها» ، حتى لو كانت هذه النهاية هي الجزء الظاهر من محور مدفون في ثنايا العمل الأقصوصي كله .. وتبدو هذه المسألة واضحة جلية في أقاصيص الحدث ، ولكنها تنطبق أيضاً على الأنواع الأخرى من الأقاصيص . وينبغي ألا تفهم النهاية أبداً على أنها ذروة أو حتى على أنها لحظة تنوير ، بل على أنها محور أو بؤرة تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل الأقصوصي» (٣٩) .

ويشير هذا النص الأخير لصبري حافظ إلى تعديل في نصوص - ايخنباوم ، حول مفهوم الذروة في القصة القصيرة ، وهدف التعديل أن تنسحب أهمية النهاية على كل القصص القصيرة التي ليس فيها حدث بارز أو ذروة . وهذا التعديل صحيح ، ونحاول أن نجد له سنده النظري .

ان القصة القصيرة - فيما نرى - هي نظام اشاري (٤٠) يحمل رسالة عبر مجموعة من الدوال تتمثل في عناصر بناء هذه القصة من شخوص وأحداث وحوارات (سواء داخلية أم خارجية) .. الخ . بمعنى أن كلا من هذه الدوال هي عنصر في هذا النظام الاشاري ، أي أن لها وظيفة تلعبها في إكمال هذا النظام من ناحية ، وفي توصيل رسالته (أو دلالاته) . ويخرج مصطلح الدلالة ، هنا من التقسيم المثالي للدلالة إلى دلالة مباشرة أو ايحائية .. الخ ، ذلك أن كل نظام اشاري (مثل اللغة) يحمل كماً من المعلومات يمكن قياسه وحسابه ، سواء كانت هذه المعلومات معلومات مما نعارفنا عليه ونستعمله ، أو كانت معلومات غامضة أو محسوسة فقط ، مثل الدلالات التي تعطيها لنا لغة الشعر ، ولغة القصة القصيرة أيضاً ، ولكنها في النهاية كلها معلومات .

والنهاية هي الموضع الذي يكتمل فيه هذا النظام الاشاري ، كما تكتمل فيه الرسالة : في هذا الموضع ، يضع الكاتب قلمه ، ويشعر أنه انتهى مما يود قوله

بهذا الخصوص ، ولهذا الموضع - لهذا السبب أهمية خاصة لدى الدارس ، الذي يود أن يدرس لماذا وضع الكاتب قلمه هنا بالتحديد وماهى دلالة ذلك . وينتقل العمل (القصة) إلى القارئ . فتكون النهاية هى الموضع الأخير الذى يصل إليه القارئ وبعده يرفع عينيه عن القصة ، ليتأمل فيما أراد المؤلف أن يرسله إليه ، وبمعنى آخر ، فإن هذا الموضع هو صاحب الإشارة الأخيرة فى هذا النظام الإشارى ، وهو من ثم صاحب التأثير الأخير الذى تتركه القصة على قارئها وعلى هذا التأثير يترتب كثيراً موقف القارئ من القصة وهنا أهمية أخرى للنهاية .

والنهاية ، بما أنها الموضع الأخير فى القصة ، تمثل طرفاً فى علاقة معقدة مركبة . فهى فى علاقة مع بقية أجزاء النص . هى فى علاقة مع تطور الأحداث (إذا كان ثمة أحداث فى القصة) ، وفى علاقة مع تطور الشخصيات أو الشخصية الواحدة . وإدراك وتتبع هذه العلاقة بين النهاية والقصة أمر فى غاية الأهمية ، لأنها تكشف أبعاد رؤية الكاتب وكيفية فهمه لطبيعة حركة الحدث وطبيعة تطور الشخصية ، وإلى أى مصير هى سائرة . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، فإن رؤية الكاتب لهذه العلاقة تمثل واحدة من خصوصياته الفنية ، حيث أنه يتميز بها - عن غيره من الكتاب السابقين والمعاصرين . ومن ناحية ثالثة ، فإن فهم الكاتب لطبيعة النهاية وعلاقتها ببقية القصة ، تعكس رؤية الكاتب لحركة المجتمع الذى تعيش فيه شخصياته ، وتجرى فيه قصصه ، ويعيش هو نفسه فيه ، بل وفهمه أيضاً لطبيعة حركة التاريخ ولقوانينه المسيرة الأساسية ، وخاصة إذا كانت دراسة النهاية تشمل إنتاج كاتب مكتمل لا مجرد قصة واحدة .

وعلى هذا الأساس ، فإننا ندرس النهايات فى قصص يحيى الطاهر بشكليها : الحدثى ، واللوحي ؛ باعتبارها المحاور الأساسية فى بناء هذه القصص ، بالمعنى الواسع لمصطلح البناء الذى يشمل ، بالإضافة إلى الأحداث ، الشخصيات وبقيّة العناصر .

فى قصص الشكل الأول ذات الطابع الدرامى سنجد أن النهاية تلعب دوراً واضحاً ، ويمكننا أن نقسم هذا الدور إلى ثلاثة أنماط هى : نمط المواجهة ، ونمط الهروب ثم نمط النهاية المأساوية .

فى نمط المواجهة تدرج أربع قصص من مجموعة (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) ، هى (طاحونة الشيخ موسى) و (محبوب الشمس) ، و (معطف من الجلد) و (قابيل الساعة الثانية) . هذه القصص تنتهى بانتصار من نوع ما ، يقوم

على المواجهة ، فنظير في (طاحونة الشيخ موسى) يستطيع أن يواجه معتقد القرية بأن الماكينة لا يمكن أن تدور دون التضحية بطفل ، بمعتقد آخر لهم في بركة الشيخ موسى ، فينتصر عليهم كاشفاً عن قدرة الرأسمالي على التلاعب بمعتقدات الجماهير وتوظيفها لخدمة مصالحه . وفي (محبوب الشمس) يتغلب حب (محبوب) لأهل القرية على كراهيته لهم بعد أن غابت الشمس وتأزمت الأمور . فيقرر أن يواجه غياب الشمس بحلم أن تعود - من أجله - من أجل الرغبة الناضج ولون شعره الشمسي ، ومن أجل أهل القرية الذين قرر أن يتعالى على احتقارهم له بسبب لونه . وفي قصة (معطف من الجلد) تقع الشخصية في مأزق لا يستطيع أن تخرج منه ، فهي واقعة بين نقيضين : المطر ومطاردة البوليس من ناحية ، وعدم قدرة صديقه على إيوائه من ناحية أخرى ، ومن ثم فإنه يقرر أن يواجه هذا الموقف بمعطف من الجلد (صنع خصيصاً للمطر) . وفي (قابيل الساعة الثانية) حيث لا يسمح العمل الحكومي للموظف بأجازة كي يتخلص من دورته الآلية القاتلة ، فيقرر هذا الموظف أن يستقيل فيقدم ورقة بيضاء ولكنها تتضمن معاني الرفض والتمرد .

السمة الغالبة على المواجهة التي تقوم بها الشخصيات في هذه القصص هي سمة المواجهة السلبية أو الجزئية ، والتي لا تحل الصراع على نحو صحيح ، وحتى المواجهة الايجابية الناجحة في قصة الطاحونة هي أيضاً سلبية لأنها تعتمد على الخداع الواضح - أو الموضح من قبل الكاتب والمدان أيضاً من ناحيته .

وتستمر هذه السمة في قصص المواجهة في مجموعة (الدف والصندوق) . بل اننا نجد تصريحاً واضحاً تقوله الشخصية في قصة العالية : «لن أواجه مواجهة الثور . ولن أستسلم كبقرة .. مكر الثعالب يغلب القوى الباطش» . وفي قصة (الشهر السادس من العام الثالث) تأتي المواجهة من خلال التعلق بأمل هو عودة الابن . تتشبت به جميع الشخصيات : الأب والأم والابنة ، وهو أمل لا يعطي القصة إحياء بامكانية تحقيقه ، وبالتالي فهو أمل واه . أما نهاية قصة (اليوم الأحد) في مجموعة (أنا وهي وزهور العالم) فتعتبر أكثر نهايات قصص يحيى - من وجهة نظر الباحث - اتساقاً مع القصة فالسيارة تصدم رجلاً وتقتله .. ويغطي بائع الصحف الجثة (لوجه الله) وتأتي الشرطة لتأخذ القاتل والقتيل ، ويصفو الشارع مرة أخرى . ويخرج (الضاي) العامل بديكان الأحذية ليرش الماء ويكنس ، ولتعود الحياة إلى سيرتها الطبيعية «وسارت العربات بطيئة فمسرعة رتلاً طويلاً بكل لون» صحيح أن النهاية تكشف اغتراب الفقراء في هذا العالم ولكن هذا هو

الهدف البعيد الذى تريد القصة توصيله ، وتقرب من مستوى هذه القصة ونمط نهايتها قصة «الرقصة المباحة أيضاً» (٤١) .

في مجموعة «حكايات للأمير حتى ينام» نجد المواجهة في ثلاث قصص (حكاية أم دليلة) وهى تتشابه في نهايتها مع نهاية قصة طاحونة الشيخ موسى : المواجهة المدانية . وقصة (حكاية صيف) وفيها نجد المواجهة بالخوف حيث القرين يخاف من ابن الشعب ولكنه لا يفعل شيئاً إلا أن ينبه نفسه إلى ذلك . ثم قصة (قفص لكل الطيور) حيث ينتصر (فصيح) المحامى ويكسب زجاجة الكينا ويخرج الجميع أبرياء . ولكن الانتصار هنا وهمى لأنه يقوم على اقتناع القضاة بأن المذنبين ليس فيهم لحم يستحق الحكم عليهم . وهنا تحايل على تحايل السلطات التى صممت على ادانة من لم يستطع أن يصنع المستحيل (قفص لكل الطيور) . فصيح هنا تعالى على قهر السلطات وحاول تبرئة أبناء الشعب من تهمة غير صحيحة ويصل الأمر في النهاية إلى تبرئة الجميع : ساكن القلعة والتجار والفقراء ، من أذنب منهم ومن لم يذنب .

نهاية المواجهة في هذه القصص ليس فيها إلا قصة واحدة تحقق المواجهة الصحيحة إلى حد كبير (اليوم الأحد) ، أما بقية القصص فإنها تواجه مواجهة سلبية اما بالخوف أو المكر أو الحيلة أو التعلق بأمل ضعيف . وهذه المواجهة - لذلك - تقرب كثيراً من النمط الثانى من النهايات : النمط الهروبى .

في هذا النمط الهروبى من النهايات نجد عشر قصص ، ست منها في مجموعة «ثلاث شجرات» ، تبدأ بقصة «الكابوس الأسود» حيث الغرق هو المصير الوحيد الممكن لهذا المغمور المعذب في كل جزئيات حياته ، وإن كانت ثمة امكانية للنجاة (كان بمقدوره أن يصرخ .. كان الماء بعيداً عن فمه ، ولكنه لم يصرخ ، فليس هناك أحد غيره .. وهو لا يحسن العوم) .

في قصتي «حصار طروادة» و «الثلاث ورقات» ، يتم الهروب بطريقة واحدة هى رد الفعل العكسى . الشخصية الحزينة التى تود البكاء فى «حصار طروادة» تنتهى بالانفجار فى الضحك مع كل الآخرين الذين يضحكون عليها وعلى أشياء أخرى . والشخصية التى تعذبت - طوال الطريق (فى الثلاث ورقات) خوفاً من الموت .. تنتهى بالرغبة فى الموت .

وفى قصص «ليل الشتاء» و «٣٥ البتايجى» ، و «الوارث» تشترك النهاية الهروبية فى طريقة أخرى هى التعالى على واقع القصة ، عن طريق التعلق بأمل

ماض أو تكرر كما في القصة الأولى ، أو عن طريق الوهم بالحل ، كما في الثانية ، حيث نجد عباس (دندراوى) يتوهم أنه تخلص من مشكلاته في العالم بوهم قتل نفسه ، أو بالاغراق في الكابوس الذى يسيطر على «الوارث» ليحقق في هذا الكابوس بعضاً من أحلامه في حضن أمه ، وبالهرب من منظر الجنس الذى قتل زوجته الخائنة .. الخ .

وسوف تتكثف طريقة التعالى هذه في قصص النهاية الهروبية من مجموعة (الدف والصندوق) فالأخت في «الدف والصندوق» تذهب في غيبوبة مرضية تحلم فيها بتحقيق حلمها الجنسي مع أخيها وتخلص من الخوف عليه .. والأخ في نفس القصة يتخلص من التناقض المسيطر عليه نتيجة ضغط الأم لكي يأخذ بالتأثر من شخص هو متأكد أنه ليس مذنبا ، فيطلق النار على كلب يحمل اسم هذا الشخص (شبيب) ويتكرر نفس الأمر في قصة (المهر) التى هى استمرار (للدف والصندوق) حيث الأخ يفشل في التقاط (شبيب) فيطلق الرصاص في الهواء بدعوى أنه (يجب ألا يعود إلى هذا الصمت) . وفى قصة (الوشم) يهرب جابر من مشكلاته . التى هى عدم القدرة على تحقيق الزواج من فتاته - إلى العجربة التى «تنقش» بيدين مدربتين على الجلد بالابرة قلبا بداخله جمل واقف له وجه انسى .

وتستمر طريقة التعالى في قصة وحيدة من مجموعة «حكايات للأمير» وهى : «هكذا تكلم الفران» . فى هذه القصة نهاية مركبة من نهايتين . النهاية الأولى حلم مخيب للآمال فى النعيم والثانية تشير إلى الرغبة فى العودة إلى الحلم الذى سبق أن رأيناه ينتهى بخيبة للآمال . فنهاية القصة اذن حلم بالعودة إلى الحلم المحيط .

هنا نقطع التسلسل لنعود إلى الشكل الثانى (قصة اللوحة) ، لأنها جاءت زمنياً بعد النمطين السابقين . فهذا الشكل يتمثل أساساً فى مجموعة (أنا وهى وزهور العالم) وان كانت لها بدايات فى المجموعتين السابقتين .

النهاية فى هذا الشكل ، ليست نهاية لحدث ، وانما هى لمسة أخيرة تضاف إلى اللوحة فتؤكد أحد ملامحها ، أو ربما لاتؤكد وتصبح اللوحة مجرد رصد للملامح .

فى قصة (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) ، يظل الحوار دائراً حول عودة الأب وامتلاك الشجرات الثلاث التى تثمر برتقالاً . وينتهى الحوار بتأكيد

هذه الملكية ، دون حدوث جديد على الحوار وتأكيد الملكية هنا ليس فقط للشجرات، بل أيضاً لا (هناك) كما تعطى تركيب الجملة الأخيرة أن هناك ثلاث شجرات كبيرة تثمر .. تركيب الجملة هنا يؤكد الملكية ، ويؤخر الأثر ! كما هو حال الـ (هناك) فلسطين .

ويستمر هذا النمط في قصة «حج مبرور وذنب مغفور» في مجموعة «الدف والصندوق» ، حيث تنتهي اللوحة التي يرسمها النقاش استعداداً لاستقبال الحاج العائد بتساؤل «أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أم يضع في يده بدل العصا سيفاً قاطعاً .. هذه النهاية تؤكد أحد ملامح اللوحة (القصة) ملمح السيطرة التقليدية التي يحتلها الرجل في عالم القصة ، والتي تتبدى طوال الاستعداد لعودته، والخوف منه حتى وهو في الخارج .. الخ .

نجد أيضاً مثل هذه النهاية - التي تؤكد ملمحاً من ملامح القصة في قصتي (إيقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً) و «الجثة» من مجموعة «الدف والصندوق» ، ثم في قصص «الشجرة» ، «البكاء والثالث» ، و «شموس» و «إلى الشاطئ الآخر» من مجموعة «أنا وهي وزهور العالم» ، أما بقية قصص هذه المجموعة الأخيرة ، فإن نهاياتها أكثر فعالية من مجرد تأكيد أحد الملامح ، فهي تضيف إلى أحداث القصة كما في قصة (أنا وهي وزهور العالم) . هنا نجد أنه من خلال التقابل بين جزئي اللوحة : الربيع والخريف ، والتقابل أيضاً بين نهايتهما يمكننا أن نصل إلى أنه رغم ثبات العالم ، إلا أن الحياة ممكنة .

وفي قصة «أنشودة الطراد والمطر» تكشف النهاية عن خيالية الفعل في القصة كلها، وتؤكد مع ذلك (أو لذلك) استمرار الخوف المتوهم من المطاردة . من خلال كلمة واحدة في الجملة الأخيرة : «وكان ظلي هناك - بعيداً - يسبح في برك الوحل الصغيرة» . وهي كلمة «الوحل» التي توضح أن الشخصية مصابة بالبارانويا. وفي قصة «البكاء والثالث» نجد النهاية تجمع خيوط القصة نحو الانفجار في البكاء . وتلم هذه الخيوط في قصة «تلاوة ماسونية» نحو «الشعور الواقعي بأنه مهان» وفي قصة «فتنازى العنف القبيح» تقود القصة الشخصية نحو الرغبة في الضرب حتى الموت .

أما قصة «حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح» في مجموعة «حكايات للأمير» فإن النهاية فيها تقود الشخصية إلى الهروب من خلال التقابل بين عالمين : عالم اعلانات الفيلم والعالم الواقعي ، وكلاهما فيه تقابل بين ولد

وينت ، وهو تقابل لا يحل ، ولذا فالحل الوحيد له هو الهروب منه . وتقرب من هذه القصة كثيراً قصة «أغنية العاشق إيليا» (٤٢) ، حيث التناقض الحاد بين العالم الخارجى (التعيس) والعالم الداخلى (الخصب) ينتهى بالاستسلام للاتوبيس المزدهم كجزء من العالم الخارجى التعيس .

السمة الأساسية إذن - فى نهايات قصص اللوحة هى عدم انهاء القصة بشئ جديد وإنما فقط تأكيد أحد ملامح القصة ، أو تأكيد التعارض الذى لا يحل .

بهذه الأنماط الثلاثة من نهايات قصص يحيى الطاهر عبدالله يكتمل عالم له قدر من الاستقلال . البشر فى هذا العالم يعيشون حياة معقدة مليئة بالمشاكل . يفرض عليهم الواقع مجموعة من الضغوط التراثية أو المعاصرة ، أو كلاهما معاً ، بحيث لا يستطيعون - كل منهم بمفرده - أن يواجهها ، حتى وإن توفرت لديه الرغبة فى ذلك . لذلك فانهم إما أن يغرقوا فيها ، فتنتهى القصة عند التسجيل والرصد التجاورى ، أو يحاولون تجاوزها تجاوزاً بالسلب أو يهربون منها . ويكاد الانسان يتصور هذه الحلقة المغلقة التى يعيش فيها هؤلاء البشر ، تلك الحلقة الجهنمية التى تحيط بهم محكمة ، وهم مسلوبو القدرة على مواجهتها ، وما يفعلونه هو النظر إليها بسكون وألم ، وبغيت أحياناً ، أو يحاولون كسرها بطريق المكر والخداع .. ولا ينجحون غالباً .

وتبدو هذه الحلقة انعكاساً للدائرة التى عاش فيها يحيى الطاهر - وجيله - مع الشعب المصرى ، فى زمن حملت فيه السلطات اسم الشعب ، وصارت تحقق باسمه انجازات متعددة وكبيرة ، فى مختلف المجالات ، ولكن دون أن يشارك فيها الشعب نفسه . وهى حريصة على عدم مشاركة هذا الشعب ، فما الداعى لذلك ، مادامت تحقق باسمه كل شئ ! وهو مقهور وصامت (وبخاصة بعد ٦٥-٦٧) والمشكلة الحقيقية هى أن هذا الشعب كان يبدو سعيداً بهذه اللعبة ، ولا يدري أنه مقهور ، ولا يدري ، طبعاً ، إن كان ما يتحقق فعلاً هو رغباته أم لا ، وما إذا كان راغباً فى فك هذه الدائرة أم لا .

وأمام أديب مثل يحيى الطاهر عبدالله ، حاول ممارسة التغيير السياسى فقهر ، فإن هذه الدائرة تكرر لديه الضغوط الشديدة التى عاشها وعانى منها فى الكرونك القديم ، فاجتمعت عليه الدوائر القهرية القديمة والحديثة معاً . ومن ثم يبدو - هذا المجتمع أمامه - مغلqاً وبلا امكانيات . رغم أن الحياة تدور باستمرار ، والبشر يقاومون القهر دائماً ، وإن بدون كبير جدوى .

ثم تأتي حكايات للأمير حتى ينام، متجاوزة هذا العالم، لتقدم عالماً مختلفاً إلى حد كبير. البشر في هذا العالم الجديد - رغم أنهم أيضاً من الهامشيين أو المأزومين - يعيشون الحياة ويتطلعون إلى تحقيق أحلامهم، وقد يحققونها، ولكنهم لا يحققونها على النحو الصحيح، بل بطرق مزيفة، بالسمسة والنهب والتحايل والتزييف، ويقودهم هذا - طبعاً - إلى خيانة جماعاتهم والتنكر لها. والسلطة (في هذا العالم الجديد) لا تقف في وجه هؤلاء المتسلقين بل تساعدهم على تحقيق طموحاتهم بل أكثر، تغذى فيهم دائماً هذه الطموحات وغيرها، كما تغذى فيهم الطرق المزيفة والخائنة لتحقيقها.

وهكذا فإن الأمور - في هذا العالم الجديد، ومع هذه السلطة أكثر وضوحاً مما كانت عليه من قبل، فقد تغيرت رؤية الفنان تغيراً بيناً وصار يشعر بأنه لا يستطيع أن يهرب مما يحدث، كما لا يستطيع أن يكتفى برصده وتسجيله.. واستطاع بحسه الفني ورؤيته الجدلية أن يدرك هذه العلاقات الجديدة، وأن يمدّها إلى مصيرها الطبيعي وهو الانهيار.

غير أن هذا الموقف الجديد للكاتب، كما يتبدى في هذا النمط الأخير من نهايات قصصه (المأساوية)، يأخذ طابعاً أخلاقياً وقدرياً في الغالب الأعم. فثمة - لدى الكاتب - رغبة قدرية دفيئة في معاقبة كل من يحاول أن يحقق تطلعاته، حتى وإن كانت تطلعات مشروعة.. لأنها تتحقق بطرق خاطئة في ظل العلاقات التقليدية الخاطئة أو العلاقات الجديدة المزيفة الخائفة. وبدلاً من أن يتوجه عقاب المؤلف إلى جذر الخطأ - في العلاقات الاجتماعية - ينصب على رؤوس الأشخاص المساكين الذين لا يملك القارئ إلا أن يتعاطف مع بعضهم.

ويمكن القول أن بدايات هذا النمط قد وجدت في أعمال الكاتب قبل (حكايات للأمير) فنحن نجد في مجموعة (أنا وهي وزهور العالم) ومجموعة (الدف والصندوق) وخاصة في قصة (الفخاخ منصوبة للمحبين) وقصة (الموت في ثلاث لوحات). في القصة الأولى تتحطم الشخصيات الأساسية (شمر الزغبى). أما الشخصية الأخيرة فهي تستحق الجنون لأنها الشخصية الأخيرة، كما يقول عنوان الفقرة الأخيرة من القصة. هنا نجد أنه لافرار من العقاب لكل هذه الشخصيات. وقد يبدو أن الجنون للشخصية الأخيرة يأتي نتيجة لخوفها من الشخصيات الأخرى، ولكننا - مع ذلك - نشعر أن النهاية ميلودرامية إلى حد كبير.

وفي القصة الثانية (الموت في ثلاث لوحات)، تموت حزينه بعد أن مات البشارى، وماتت فهيمة. ونحن نشعر أن موت فهيمة - هنا - موت مجاني

لامعنى له ، إلا المبالغة فى عقابها ، بعد أن تحملت موت السابقين ، وتعذبت فى انتظار الابن ، الذى يعود فى رواية (الطوق والاسورة) ونشعر أن النهاية فى الرواية أكثر فنية وإنسانية منها هنا .

وإذا كان العقاب فى هاتين القصتين يبدو مجانياً ، وغير مبرر فإن العقاب فى قصص (حكايات للأمير) يبدو منطقياً ومفهوماً للخيانة الطبقية أو لمحاولتها ، رغبة فى تحقيق الطموحات . ان العقاب المأساوى يحل بتسع من شخصيات (حكايات للأمير) بدءاً من قصة (من الزرقعة الداكنة حكاية) ، وان كان العقاب فيها أقل مأساوية من غيرها . فالكونت يرحل بعد أن أثرى وأفسد بعضاً من أهل البلد .. ولكن المأساوية تزداد بوضوح مع (حكاية عبدالحليم أفندى) الذى تدرج فى خيانة طبقته ، وفى مواجهة واحدة من بنات الطبقة التى خانها ، ينهار إذ لا يستطيع أن يقرأ لها الخطاب - لأنه لا يعرف القراءة ، ويهرب إلى حضن أمه .

وفى (حكاية الريفية) تخون الفتاة طبقته ، اذ تتزوج ثرياً فتعاقب بالموت هى وزوجها ، وتقرب منها قصة «دليلة» ، إذ رغم أنها لم تمت فعلياً ، يمكن اعتبارها قد ماتت نفسياً وإنسانياً . وفى (حكاية الصعيدي الذى هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم) يعاقب الصعيدي لمجرد أنه فكر فى خرق قاعدة المؤلف ، لمجرد أنه فكر فى أن يخون عمال البناء (المهنة الأساسية للصعايدة) لكى يصبح بواباً ، وفى (حكاية برأس وذيل) يبدو العقاب أكثر تعقيداً . فجاد المولى حاول أن يتعالم ، وأن يكسر قوانين الطبيعة بالصنعة ، فقرر أن يصبغ القطعة البيضاء بالسواد حتى يعالج بلحمها زوجته . فيحاول أن يصبغ القطعة فى ماء مغلى بصبغة سوداء ، وما يحدث هو أن القطعة تهاجمه . فيخاف ، فيضربها - تحت عيني ابنه وزوجته - حتى تموت . وبهذا يبدو أنه قد حقق حلمه بالحصول على لحم القطعة ، ولكنه - فى الحقيقة - فشل تماماً لأن القطعة الميتة لم تكن سوداء بعد ، كما أنها ميتة لامذبوحة .

وفى قصة «حكاية بزخارف» يعاقب عباس برده طفلاً فى اصلاحية الأحداث ، وهو عقاب وان بدا صغيراً إلا أنه كبير كرمز ، لأنه حرمه من كل أحلامه فى الحصول على فتاته التى كانت فى كنف زوج صاحب سلطة . والعقاب نفسه يحل بـ «حنا» فى قصة «حكاية مليودرامية» ، لأنه حاول أن يحصل على حقه من مقتصبه ، ولكن بالسرقة . وهو لا يعاقب (ظاهرياً) على السرقة ، وانما للاشتباه فيه أمام السينما ، وهو عقاب يبدو ميتاً فيزيقياً قدرياً إلى حد كبير . وفى قصة «من يعلق الجرس» يبدو التاجر الناجح فى النهاية مستسلماً لواقع الزمن الذى لا يقهر إطلاقاً .

ويصل العقاب المأساوى اقصاه فى قصة (ترنيمه للأمير) و (لاحظ التناقض الصارخ التهمى مع كلمة ترنيمه) حيث يحترق الحبيبان لاسبب الخيانة الطبقية ، ولا بسبب سلوك الطريق غير المشروع لتحقيق الطموحات ، بل لأنهما لم يتزوجا ، وربما لأنهما خانا بلدهما ، فهاجر أحدهما إلى فرنسا والآخر إلى اليمن . أما الشخصية الثالثة فهي - تحترق بالخرم . وقد يمكن القول أن العقاب الذى حل بالحبيين ، كان عقاباً لخيانتهما للشخصية الثالثة .

وهكذا ، فنهايات هذا النمط (المأساوى) يكاد يحكمها قانون قدرى . وهى أقرب إلى نهايات الحكايات الشعبية فى مغزاها الأخلاقى ، وفى حبكتها . ويمكننا أن نعتبرها طريقاً آخر من طرق المواجهة الشعبية التى لجأ اليها الكاتب فى القصص السابقة : المكر والدهاء ، ولكن الذى جعل الكاتب ينتقل إلى هذه الطريقة الانتقامية القاسية فى هذه المجموعة ، هو تغير الظروف الموضوعية ، فقد بات الظلم والفساد واضحاً بحيث أصبح يتطلب ادانة واضحة .. وانتقاماً .

ان انتقال الكاتب هنا إلى هذا النمط من النهايات ، لم يكن إلا جزءاً من الانتقال إلى شكل مختلف للقصة القصيرة ، عما كان لديه هو قبل ذلك ، وعما هو عند زملائه أيضاً . ان الشكل الجديد الذى توصل إليه ، يقوم على تمثيل شكل الحكاية الشعبية (٤٣) أساساً ، ليس فقط من حيث طريقة هذه الحكاية فى حل الأمور بقدره واضحة ، وانما أيضاً فى معظم عناصر البناء ، وأهمها أن الأحداث والأشخاص الذين يقدمهم ، يقعون فى المسافة بين الواقع وما وراء الواقع . انهم ينطلقون من الواقع ، ولكنهم لا يبقون فى اطاره ، بل يحلقون فوقه بدرجة من الهامشية ، لاتصل إلى حد الاغراق فى البعد عنه ، تماماً مثل أشخاص الحكايات الشعبية .

كذلك تلتقى هذه المجموعة الأخيرة مع الحكايات الشعبية فى طبيعة اللغة التى تستعملها ، والتى تتميز بأنها لغة منطوقة مسموعة ، وليس مكتوبة ، ويتحقق ذلك من خلال استخدام الايقاعات الحادة ، الناتجة عن كثرة الأصوات المجهورة التى تبرز فى السمع أكثر من الأصوات المهموسة (٤٤) .

لقد كان يحيى الطاهر عبدالله يبحث عن شكل جديد دائماً ، ولكن ليس بهدف الوصول إلى شكل جديد متميز ، وانما لى يحقق هدفاً أبعد ، هو الوصول إلى الذين يكتب عنهم ، ولهم ، كما سبق أن قال فى الحوار معه .

الإحالات

- (١) راجع صباح الخير عدد ٢٣ ابريل ٨١ ص ٧ . وهناك شكوك حول تاريخ مجيئه إلى القاهرة ، الأغلب أنه جاء سنة ١٩٥٨ ، ولكنه لم يستقر فيها إلا في سنة ١٩٦٢ .
- (٢) وقد أدى هذا إلى عدم معرفة تاريخ ميلاده الدقيق . فهو يتراوح بين ٣١ ابريل ١٩٤١ و ١٩٤٢ .
- (٣) راجع «خطوة» ، كتاب أدبي غير دورى شارك في تأسيسه يحيى الطاهر عبدالله سنة ١٩٨٠ . العدد الثالث خاص بيحيى الطاهر القاهرة سنة ١٩٨٢ ، ص ٤٩ .
- (٤) المرجع السابق ، مقالة بعنوان «يحيى الطاهر عبدالله كاتب القصة القصيرة» ، ص ٤ .
- (٥) علاء الديب : كان صوته من دماغه . صباح الخير ، المرجع السابق ص ٦ .
- (٦) الأهرام ، عدد ١٣/٤/١٩٨١ ص ١٣ .
- (٧) فاروق عبدالقادر . كراسات الفكر المعاصر ، العدد الرابع القاهرة ١٩٧٨ ص ١١٧ .
- (٨) يقول ايخنباوم أن (بناء القصة يجب أن يقوم على التناقضات واللبس والتنافر والتضاد) راجع مقالته «او هنرى ونظرية القصة القصيرة» ، ترجمة نصر أبوزيد . مخطوطة ص ٥ .
- (٩) رغم اقترابها منه في كثير من العناصر ، لتوضيحها ، راجع : برات (م.ل) : القصة القصيرة : الطول والقصر ، ترجمة محمود عياد . فصول مج ٢ . ع ٤٩ . ص ٤٩ .
- (١٠) راجع : برات (م.ل) : القصة القصيرة : الطول والقصر . ترجمة محمود عياد ، فصول مج ٢ . ع ٤٠ ص ٤٩ .
- (١١) شكرى محمد عياد : القصة القصيرة في مصر . دراسة في تأصيل فن أدبي . دار المعرفة . القاهرة ط ٢ سنة ١٩٧٩ ص ٥١ .

- (١٢) عبدالحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الشعر واللاشعور مجلة المجلة ع. ابريل ١٩٧١ ص ٩٠ .
- (١٣) قضية الغموض في سنابل عدد ١٥ ابريل ١٩٧١ ص ٨ .
- (١٤) بمراجعة أعداد المجلة التي أصدرها الأدباء ، أو غاليري ٦٨ ، نجد هجوماً شديداً على اليساريين في السلطة .
- (١٥) صلاح عيسى : دقائق جنائزية على دفوف الستينات . خطوة . مرجع سابق ص ٢٨ .
- (١٦) ايخنبوم مرجع سابق .
- (١٧) برات (م.ل) : القصة القصيرة : الطول والقصر . ترجمة محمود عياد . فصول مج ٢ . ع ٤ .
- (١٨) حوار مع مجلة المستقبل نشر بعنوان : «حققت فرحي الخاص ، وفرحي النهائي هو الثورة ، وقد أعيد نشره في عدد خطوة المشار اليه سابقاً . راجع ص ٦٠ .
- (١٩) صباح الخير ، مقالة محمد بغدادي : مات اسكافي المودة . شاعر القصة القصيرة ، العدد المشار إليه سابقاً ص ٨ .
- (٢٠) محمد ابراهيم مبروك : رسالة مفتوحة إلى يحيى الطاهر عبدالله ، النديم ١٤ ص ٢ .
- (٢١) عبدالفتاح الجمل : قبض الريح . المساء ٧٨١/٤/١٥ .
- (٢٢) راجع الإحصاءات التي أعدها كل من سيد النساج ، وادوارد الخراط ، لعدد خطوة المشار إليه سابقاً ص ٦٣ ، وسوف يدخل عدد من هذه القصص غير المجموعة في دراستنا . وسيشار إليه في حينه . وقد نشرت بعد ذلك بعنوان «الرقصة المباحة» كما صدرت كل أعماله في مجلد عن دار المستقبل العربي ١٩٨٣ .
- (٢٣) شكرى عياد ، مرجع سابق ، ص ١٨٣ .
- (٢٤) عبدالحميد ابراهيم : القصة القصيرة بين الاقليمية والتاريخية مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٧١ ص ٧٧ .

- (٢٥) رضا الطويل : الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف . الفكر المعاصر . دار الفكر المعاصر . القاهرة . العدد الأول مايو ١٩٧٩ ص ٢٠٩ .
- (٢٦) خطوة ، مرجع سابق ص ٦٠ .
- (٢٧) سيزا قاسم : ... عالمه قريباً من التمجيزات الضوئية، الأخبار ١٩٨١/٤/١٥ .
- (٢٨) صبرى حافظ الخصائص البنائية للاقصوصة . فصول . مرجع سابق ص ٢٤ .
- (٢٩) علاء الديب ، صباح الخير . مرجع سابق .
- (٣٠) خطوة ، مرجع سابق . ص ٦٠ .
- (٣١) شكرى عياد مرجع سابق ص ٦٥ .
- (٣٢) فيما عدا قصة (ثلاث شجرات تثمر برتقالاً) .
- (٣٣) فيما عدا أربع قصص هي (حج مبرور وذنب مغفور) و (الجد حسن) و (الايقاعات بطيئة ومنتظمة أيضاً و (الجنة)) .
- (٣٤) فيما عدا قصة (حكاية أخيرة عن الطير الأليف والطير الجارح) .
- (٣٥) فيما عدا قصة (اليوم الأحد) .
- (٣٦) ايخنباوم ، مرجع سابق ص ٦ .
- (٣٧) نفسه ص ٩ .
- (٣٨) نفسه ص ٦ .
- (٣٩) صبرى حافظ : الخصائص البنائية للاقصوصة . فصول ، العدد المشار إليه سابقاً ص ٢٤ .
- (٤٠) راجع حول مفهوم النظام الاشارى للغة الأدب :
- Youri Lotman : Structural Analysis of the poetic text.
Trans by Bartion johnson Ardis. Arbar. U.S.A 1976
ch. 1.
- (٤١) نشرت بجاليري ، مجلة الأدباء ٦٨ ، في عدد أكتوبر سنة ١٩٦٩ . ص ١٢ .

(٤٢) نشرت بجالييري ٦٨ ، عدد فبراير سنة ١٩٧١ .

(٤٣) عن تمثّل الحكاية الشعبية في «حكايات للأمير» تفصيلاً ، راجع حسين حموده : التمثّل بين الأدب الشعبي والأدب المدون . جزآن في عددي خطوة ١ ، ٢ ديسمبر ١٩٨٠ ، مارس ١٩٨١ .

(٤٤) أجريت احصاء على بعض الفقرات من قصة (هكذا تكلم الفران) فأتضح أن نسبة الأصوات المجهورة عنده تقترب من نسبة هذه الأصوات في اللغة العادية . غير أن هذه النتائج تحتاج إلى دراسات أوسع لكي تصبح مؤكدة ، بل أن لغته تحتاج إلى دراسة على كافة المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ، لكي تتضح خصائصها والتي يمكن النظر إليها - بالاحساس - على أنها متميزة . يقول يوسف ادريس «ومن أول سطر ، عرفت أنني أمام كاتب قصة ، وليس أي قصة ، قصة جديدة طوّع لها شاعرية الوجدان المصري . . . جديدة الموسيقى ، جديدة اللغة جديدة الموضوع ، المرجع السابق .

أمل دنقل 

أمل دنقل*



بطاقة *

ولد أمل دنقل في سنة ١٩٤٠ بقنا في صعيد مصر لأب يعتبر من الصفوة إلى حد ما نظراً لأنه كان معلماً للغة العربية وناظماً للشعر . أكمل أمل تعليمه حتى المدرسة الثانوية في قنا ، ولكنه لم يستطع أن يواصل التعليم فتركه قبل أن يحصل على الثانوية العامة . فترك قنا إلى القاهرة مع رفيقيه الكاتب يحيى الطاهر عبدالله وشاعر العامية عبدالرحمن الأبنودي . وصل الثلاثة إلى القاهرة في جو مشوب بالقلق والتوتر ، إذ بينما كانت السلطة الناصرية تسير في اتجاه تبلور أهدافها التي أسمتها بالإشتراكية ، كانت تزج بالعديد من المثقفين والكتاب في غياب السجون ، وفي نفس الوقت لم يكن واضحاً من هذه السلطة . وفي هذا الإطار من التناقض الاجتماعي والسياسي الحاد، عاش أمل مع رفاقه من جيل الستينيات والذين سعى بعضهم إلى العمل السياسي ولكنه لم يفعل مثلهم وبقي على هامش حركة اليسار السياسي في مصر حتى وفاته سنة ١٩٨٣ .

بدأ أمل حين وصل إلى القاهرة يظهر لأصدقائه ، ثم ينشر شعراً تقليدياً أقرب إلى الشعر الرومانسي في مضامينه وفي لغته ولكنه رويداً رويداً ، وعبر التفاعل مع الزملاء من الكتاب والشعراء وخاصة أحمد عبدالمعطي حجازي ، أخذ أمل يبلور لنفسه اتجاهاً شعرياً متميزاً ، جعل منه مع منتصف السبعينات واحداً من أهم شعراء العربية المعاصرين الذين أضافوا إلى حركة الشعر الحر أعماقاً وتقنيات لم يصل إليها جيل الرواد والشباب وعبدالصبور .. الخ) .

لم ينشر أمل قصائده الأولى ذات الطابع الرومانسي الباهت ، وإنما نشر بعضها بعد وفاته في نهاية أعماله الكاملة (القاهرة ١٩٨٤) ولكن أول ديوان له «مقتل القمر» ظل يحمل بعضاً من تلك الطوابع ، الرومانسية ، رغم نضج المستوى

الفنى بوضوح عن تلك القصائد الأولى أما الاتجاه الحقيقى لشعر أمل فيبدأ بوضوح فى ديوانه الثانى (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) حيث لاحظ معاصروه القدرة الفذة على تحقيق المفارقة بين الحلم والواقع وليس التناقض ، والمفارقة الجامعة للذاتى والموضوعى ، والمفارقة التى تمتد إلى جزئيات القصيدة فى الصورة وفى الإيقاع وخاصة إيقاع النهايات ، والمفارقة الحادة فى التعامل مع التراث (الغربى فى البداية ثم العربى والإسلامى بعد ذلك وإلى الأبد) بحيث أن الرموز التراثية لا تبقى ذاتها فى نص أمل دنقل بقدر ما تتحول إلى رموز معاصرة وحية سواء متطابقة مع منظور الشاعر أم مخالفة له . ولعل رمز زرقاء اليمامة يكون أحد أهم الرموز التى برع أمل دنقل فى إلباسها معانياته فى الواقع قبل هزيمة ١٩٦٧ ، وبها اشتهر شهرة فائقة بسبب من رصده - عبرها - لمجمل تناقضات الواقع العربى الذى كان لابد أن يؤدى إلى الهزيمة :

قيل لى «أخرس»

فخرست .. وعميت .. وائتمت بالخصيان !

ظلمت فى عبيد (عبس) أحرس القطعان

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى لاحول لى أو شاه

أنا الذى أمضيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت .. ولم أدع إلى المجالسة !؟

وتظل هذه الخصائص الأساسية فى عمل أمل التالية : (تعليق على ماحدث) . و(العهد الآتى) و(أقوال جديدة عن حرب البسوس) . ففيها جميعاً يظل الشاعر قادراً على أن يحمل هموم شعبه فى إطار همومه الشخصية ، دون أن تنمحى هذه الهموم . وكلما تقدمت بالشاعر الخبرة نضجت إمكانياته حتى استوت كاملة فى قصائد مثل «الكعكة الحجرية» و«لاتصالح» . وكان الشاعر يفعل ذلك فى فى ظل وضع شديد التعقيد بعد هزيمة ٦٧ وبعد الانفتاح الاقتصادى ومعاهدة السلام مع اسرائيل ، وهى جميعاً أمور أدت إلى خلل اجتماعى وثقافى بالغ الأثر

في المجتمع المصري . أدى إلى تغيير ملامحه الأساسية فأغلبية المثقفين والكتاب إما هاجروا إلى خارج مصر أو هاجروا إلى نواتهم الداخلية يرقبون بخوف ما يحدث . ولم تصب هذه الأزمة أمل دنقل في الأعماق إلا في نهاية السبعينات ، حينما توافقت معها عوامل ذاتية (وربما كانت هي أيضاً موضوعية) ، هي إصابته بمرض السرطان الذي أخذ يهد في جسمه وفي رجولته خاصة حتى أدى به إلى الموت في ١٩٨٣ . في هذه الفترة كتب أمل دنقل قصائد ديوانه الأخير (أوراق الغرفة رقم ٨) وهو رقم الغرفة التي فارق منها العالم بمعهد السرطان . وكان واضحاً أن أمل في هذه القصائد أكثر هدوءاً وتأملاً وحزناً (رغم أن الحزن بالذات لم يفارق شعره وحياته على الإطلاق) ، كما كان اهتمامه ببعض العناصر مثل اللوحة (أو الصورة) الممتدة عبر القصيدة ككل أوضح من ذي قبل . هدا الإيقاع وصار أقل جلبية وأكثر همساً ، يأخذ التدوير دوراً أكبر من ذي قبل . وعلى مستوى المضمون عاد أمل كما قال في حوار له إلى المسلمات التي فقدت مصداقيتها وأولها مفهوم الجمال الذي انداح ضمن ما انداح حين (جاء طوفان نوح) . ووجد أمل - كما يقول - أن مهمته هي أن يعود إلى تلك المسلمات ليعيد بناءها من جديد ويجسدها أمام شعبه .

أمل دنقل الشاعر الخالد

رأيت أمل دنقل أول مرة في حياتي في دار الأدباء سنة ١٩٧٢ . قادتني إليه ، كعكته الحجرية ، التي قرأتها معقّة على حائط كلية الآداب . كنت أسمع عن أمل وأقرأ شعره قبل ذلك ، لكن القصيدة بكثافتها العالية ، واندماجها المطلق في جوهر حركة التمرد الاجتماعي الطلابي آنذاك ، قادتني إلى دار الأدباء لأسمع نفس القصيدة ولأكتشف فيها طاقات جديدة أضفاها عليها إلقاء أمل وحضوره الخاص أمام الجمهور .

خلال السنوات التالية تشكلت عبر التقارب والتنافر - كما هي طبيعية معظم علاقات أمل - علاقة حميمة مستقرة غير ستنتمائية - حتى في أحلك لحظات المرض - تقوم على فهم متبادل عميق للجواهر التي تقوم عليها شخصيتانا ، وللبشر من حولنا ، وللتحولات التي يمرون بها ، بفعل التحولات القاسية التي شهدتها الفترة ، والتي كان أمل - كما كنت وما زلت - يعانيتها بعمق وبصلابة وصمود .

وحين أتأمل - الآن - هذه الملامح الأولية البسيطة كمثّل هذه العلاقة ، فإنها تبدو لي مفتاحاً أساسياً لفهم شخصية أمل وإبداعه ، في الحياة وفي الشعر . فرغم ما كان يبدو عليه من عنف وعدوانية وتقلب ، كان في العمق إنساناً شديد التواصل ، والحميمية ، والأهم تلك القدرة النادرة على النفاذ إلى ما وراء الأشياء والظواهر ، وهي قدرة يصعب تحليلها إلى عناصرها الأولى ؛ فهي وعي كلي شمولي يعتمد على نكاء فطري صقلته خبرة طويلة ، وحدث يكاد يعود إلى عهود المصريين القدماء ، ومعارف متنوعة حتى وإن كان ينقصها التكامل في إطار فلسفي واضح ومحدد .

هذه القدرة على النفاذ إلى الجوهر ، هي الأرضية التي أنطلق فيها شعر أمل دنقل ، وإن لم تكن هي التي صنعتها . فلو اكتفى أمل برصد الجوهر (بالمعنى الفلسفي) لانتهى به الطريق إلى الحكمة ، التي كان - في نهاية المطاف نقيضاً لها - ولكن عبقرية أمل الشعرية ، جعلته قادراً على أن يجعل هذا الجوهر هو نهاية المطاف في العملية الشعرية ، وأن يجعل الوصول إلى هذا الجوهر مهمة المتلقى الأخيرة ، تلك التي تصله عبر تجسيد منحنيات التجربة بمشاعرها وصراعاتها وتطوراتها الدرامية .

على هذا النحو تعاونت الطاقات الإدراكية والتشكيلية وتمازجت لتعطى شعر أمل دنقل القدرة على تمثيل الإنسان العربي المعاصر ، أى على تجسيد احتياجاته الجمالية والروحية فى أزمتة الراهنة التى تمثل نمطاً خاصاً من التطور فى العصر الحديث ، بحيث جاز لنا أن نسمى أمل شاعر الحداثة العربية ومضيفاً مع زملائه محمود درويش وسعدى يوسف إلى الطريق المتميز للشعر العربي المعاصر الذى بدأه بدر شاکر السياب .

ولا يخفى على متابع حركة الشعر العربي المعاصر ، أن يدرك أن صراعاً واضحاً قد بدأ وتبلور فى الخمسينيات بين تيارين تقارباً أحياناً ، وتباعداً فى كثير من الأحيان ، أقصد تيار الشعر الذى سمي آنذاك بالملتزم وتيار مجلة شعر الذى اتهم آنذاك بالتعامل مع الجهات الأجنبية والذى انتمى إليه أدونيس و خليل حاوى وآخرون ، وقد وصل هذا الصراع إلى مجلاه الفج حينما أعلن بعض شعراء السبعينيات فى مصر ونقادهم أن أمل دنقل هو آخر الشعراء الجاهلين ، معلنين بذلك انضواءهم فى إطار التيار الثانى الذى كان وظل - من وجهة نظرى - منحني صغير فى تيار الشعر العربي الممتد والذى يمثله التيار الأول . وهذا مايشهد به حاضرننا الراهن .

فبعد خمسة عشر عاماً من رحيل أمل ، بدا أن الساحة قد باتت خالية لشعراء التجربة الذهنية المجردة المغرقة فى الانطواء على ذاتها والعازفة عن التواصل مع العوام واعتبار ذلك أحد أمجادها ، نرى أجيالاً أحدث من الشعراء ، سواء فى الفصحى أو فى العامية قد أخذت تراجع بقوة هذه التجربة وترفضها ، وتعود إلى التواصل مع تجربة التيار الأساسى كما أسميته فى الشعر العربي المعاصر وفى القلب منه تجربة أمل دنقل . وبقي أمل الملاذ الدائم للجمهور المحب للشعر، يرى فيه صوته فى كل الأزمات المتتالية التى تمر - ويمر - بها واقعنا الراهن ، ومن هنا تعددت طبقات أشعاره ، ومن هنا أيضاً - نفهم سر الاهتمام النقدي وكثرة الدراسات التى نشرت والرسائل الجامعية التى أعدت والتى مازالت قيد الإعداد.

اسماعيل العادلى



اسماعيل العادلى

١ - اسماعيل العادلى :

أنا أعرف قاتلك .

لم يخرج اسماعيل من بيته منذ سماع خبر الحكم على صديقه نصر أبوزيد بالتفريق عن زوجته - إلا إلى المستشفى ومنها إلى مقابر الغفير. قاد إعلان الخبر اسماعيل بدمائته ولينه إلى سخط وغضب ، يعلن أن هذه حياة لاتستحق أن تعاش .

فى أواخر السبعينيات التقت جماعة من المثقفين المصريين حول مشروع مجلة غير دورية كان اسمها «خطوة» ، أصدرنا منها ، أنا ويحيى الطاهر عبدالله عديدين . ثم مات يحيى . وحول موت يحيى اتسعت دائرة المهتمين بمشروع خطوة . فضمت أمينة رشيد ، وبدر سليمان الرفاعى ، واسماعيل العادلى وعز الدين نجيب ، ونصر أبوزيد .

لم يكن لقاءنا فى «خطوة» مجرد لقاء فكرى ، يمكن أن ينتهى بتوقف «خطوة» سنة ١٩٨٥ بعد صدور ثمانية أعداد وعدد من المطبوعات ، كان من بينها مجموعة اسماعيل الأولى «العام الخامس» ، وإنما كان لقاء قيم انسانية ، امتد بعد «خطوة» رغم تفرق السبل الحياتية . ظللنا جميعاً أصدقاء وإن تباعدت المسافات أحياناً بين القاهرة والرياض .. حيث سافر اسماعيل ، أو بين القاهرة واليابان حيث سافر نصر . كنا جميعاً نعيش الأزمة التى ألمت بالوطن . وكان كل منا يحاول أن يتجاوزها بطريقته ، كما حدث للمصريين جميعاً .. لكن كان بيننا دائماً هذا اليقين بأنه لايمكن أن نتجاوز الأزمة إلا إذا كنا معاً .

لذلك فحينما سافر اسماعيل مضطراً إلى السعودية بعد أن تجمد عمله فى الجامعة العربية لسنوات طويلة ، ثم أنهى عقده ، لم يطق الحياة هناك أكثر من عام . وحين عاد لم يكن يصدق أنه قد نجا من هذا الهلاك المحقق .

كان اسماعيل قد نجا بأعجوبة من الموت بأزمة قلبية منذ سبع سنوات . ومنذ ذلك التاريخ لم ينج اسماعيل أبداً من يقين داخلي محيق بأنه مهدد بالموت . ولذلك فإن سرعة إيقاعه في العمل لإنجاز أحلامه كانت قاتلة ، وزادت عليها ضرورة أن يعمل من أجل ضمان معيشة أولاده ومستقبلهم ، وهو الأمر الذي اضطره أن يعمل مع محطة تليفزيون ، كان يعلم جيداً مدى سوءها ومدى رفضه العميق لها ، ولعمله فيها .

في الخامسة من صباح السبت الأول من يوليو فوجئت نهاد بأن اسماعيل قد فقد القدرة على النطق . فنقلته مع الجيران إلى المستشفى . لم يكن بالمستشفى استعداد للعناية المركزة . وفي الطريق إلى مستشفى آخر مات اسماعيل : كمية زائدة من الصديد منعت الأوكسوجين عن القلب المرهق الحزين .

هل تراني أبلغتكم عن قتل اسماعيل العادلي ؟ أم تراني أبلغتكم عن أراد قتل نصر أبوزيد فبدأ باسماعيل ؟

٢ - حلم إسماعيل العادلي

النص المسرحي المنشور هنا (*) هو آخر ماكتب إسماعيل العادلي مسرحياً . وقد كتب ليقدّم في إطار مهرجان المسرح التجريبي لهذا العام (١٩٩٥) . غير أن مشكلات تتعلق ببعض الفقرات في النص (وخاصة ما يتعلق بالنازية) أدت إلى عدم استكمال البروفات نتيجة لرفض المؤلف تغيير نصه . وها نحن ننشره هنا إعمالاً لوصية المؤلف الراحل الذي تمنى أن ينشر «بالقاهرة» بالذات .

واسماعيل العادلي (١٩٤٢-١٩٩٥) واحد من أكثر الكتاب المصريين المعاصرين تميزاً لصوته الخاص الذي تبدى رغم تنوع الإبداعات الفنية والأدبية التي قدمها للثقافة العربية المعاصرة . فهو واحد من أميز أصوات القصة المصرية القصيرة كما تبدى في مجموعاته الثلاث (العام الخامس ، أيام المطر ، بوابات البحر) . كذلك فهو واحد من كتاب المسرح . المتميزين عبر مسرحياته (تمر حنة ، حدث في أكتوبر ، كونشرتو ٢) بجانب أعماله الدرامية التي قدمت على شاشة التليفزيون ، وكتاباتة النقدية عن المسرح التي نتمنى أن تصدر قريباً في كتاب .

لقد بدأ إسماعيل العادلي إبداعه مواكباً لما سمي في الأدب المعاصر بجيل

* نشرت كتقديم لسرحية اسماعيل العادلي : كونشرتو (٢) بمجلة القاهرة عدد أكتوبر ١٩٩٥ .

الستينيات غير أن إسماعيل لم يكن حريصاً على أن ينتمى إلى تيارات الحداثة وما تبعها ، بل كان واعياً بالإنجاز الكبير الذي حققه الأدب المصري ، سواء في القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية كان ينطلق في تحقيق تميزه وصوته الخاص ، من محاولة المعيشة العميقة لتوترات الواقع الذي يعيش فيه مع أبناء وطنه ، وفي الوقت نفسه التمعن في الانجاز الفني السابق له في المجال الأدبي الذي يكتب فيه . على هذا الأساس ظل إسماعيل العادلي منتصباً إلى التيار الواقعي في الكتابة العربية ، إيماناً منه بأن هذه الكتابة ، هي وحدها الكتابة القادرة على أن تمسك بجوهر حياتنا ومشاكلنا ، وعلى أن تقودنا - فنياً - إلى مزيد من الوعي بأنفسنا ومشكلاتنا ، تمهيداً لتجاوزه - غير أن العادلي - في نفس الوقت لم يكن مستسلماً لحدود هذا التيار سواء كما عرفناه في الكتابة الأوروبية ، أو كما تجلى في الكتابات العربية في الخمسينيات . ولذلك نجد أن إسماعيل يتمسك بجوهر الواقعية الحريص على الإنسان وحرية وحقه في الحياة العادلة الكريمة ، لكنه لا يضحى أبداً بجوهر النوعين الأدبيين اللذين كتب في إطارهما : درامية المسرح ولحظة التوتر في القصة القصيرة . كان إسماعيل واعياً دارساً وحساساً بخصوصية كل من النوعين ، وممتلكاً لأدوات تحقيقها في كتاباته ، لكنه نجح في معظم أعماله بما فيها الدراما التليفزيونية ، أن ينجز نوعاً من التمازج بين الدراما ولحظة التوتر المكثفة سواء في المسرح أو في القصة القصيرة ، فقدم لنا قطعاً فنية جميلة (كما هو الحال في كونشرتو ٢) يقود فيها تضافر الدراما والتوتر والتكثيف إلى نوع جديد وخاص من الغنائية ، لا بالمعنى السنتيمنتالي لهذا المصطلح ، وإنما بمعنى أن الغوص الدرامي في لحظة التوتر ، كان قادراً على أن يقودنا إلى غور الإنسان وتركيبته المعقدة التي يساهم في صنعها تاريخه وانتماؤه وقوته (أو ضعفه) النفسي وعلاقاته المتشابكة مع البشر ومع الميثافيزيقا .. وباختصار أسطورة الإنسان الخاصة والحميمة .

في كتابات إسماعيل العادلي ، وخاصة الأخيرة منها شفافية عالية ، يحققها إتقان في معرفة اللغة الفنية ومقتضياتها النوعية . كنا في أمس الحاجة إليه . لكن من يعرف إسماعيل العادلي ، يعرف أنه كان - خلال السنوات الماضية - غير راغب في الاستمرار في الحياة ، رغم حبه الشديد لها ، وحرصه على أن يوفر لأبنائه في حياته وبعد موته أفضل الإمكانيات ليعيشوا هذه الحياة كما يحق لهم وكما ينبغي لهم ولكل المواطنين .

كان حلم إسماعيل الفني ، والسياسي ، أن يعيش جميع أبناء وطنه ، وجميع

البشر . الحياة على أفضل نحو ممكن . وعندما لم يستطع اسماعيل ورفاقه ، أن يحققوا هذا الحلم ، أو حتى أن يقتربوا منه ، فقد اختار - في قرار مفاجيء ومتفرد - أن يرحل ، تاركاً فنه للأجيال التالية ، عليها تحاول أن تستفيد منه في صنع الحلم نفسه ، أو حلم جديد .. ربما كان أفضل من حلمه .. ومن حلمنا .

٣- قصص اسماعيل العادلي والخروج من دائرة الحصار

لاشك أن جيل الستينات من الكتاب المصريين قد حقق انجازات شديدة الأهمية في مجالات الكتابة المتعددة ، وخاصة الشعر والقصة القصيرة ثم الرواية . فقد حققوا نقلات هامة على مختلف مستويات هذه الكتابة : المادة ومنطق البناء ثم اللغة والأسلوب ، ويمكن لنا أن نقول إجمالاً إنهم حققوا قطيعة من نوع ما مع ما سبقهم من تراث في هذه الفنون . وكانت هذه القطيعة ضرورية ، ولها ما يبررها اجتماعياً في تلك الفترة من حياة مصر .

غير أن ما ينبغي الاعتراف به - الآن - هو أن هذه القطيعة ، وخاصة في مجال القصة القصيرة كانت انفعالية وأقرب إلى رد الفعل ، وإن هذا أفقدها بعض أهميتها ، في ضوء الهدف النهائي الذي من أجله قلم هؤلاء الكتاب بعملهم ، إلا وهو صياغة أزمة الإنسان المصري في تلك الحقبة بهدف إبراز التناقضات فيها ، وفي المجتمع . ما حدث هو أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة وقعوا في غرام التجريب الشكلي واستمرأوا ذلك ، وفقدوا الهدف البعيد ، وأين كانوا - حتى وهم كذلك - يصوغون بعض جوانب أزمة الإنسان المصري أي هم أنفسهم .

اسماعيل العادلي واحد من كتاب الستينات . بدأ بكتابة القصة القصيرة ونشرها في بعض مجلات تلك الفترة وخاصة «المساء» . ولكنه كان في نفس الوقت كاتباً مسرحياً مولعاً بالمسرح ، فأخذ هذا وشغله عن القصة القصيرة لمدة عقد من الزمان تقريباً ، ولكنه مع نهايات السبعينات عاد إلى نشر القصة القصيرة ، فنشر مجموعته الأولى «العام الخامس» ١٩٤٢ . ثم صدرت له أخيراً مجموعة جديدة هي «أيام المطر» تضمنت رواية قصيرة تحمل العنوان نفسه . وهما مجموعتان كافيتان لإبراز خصائص متميزة لكاتب متميز وذو طابع خاص .

في هاتين المجموعتين ، يبدو اسماعيل العادلي كاتباً ناضجاً ، يعرف جيداً ، ويشمول كافة مظاهر الحياة في المدينة المصرية (القاهرة والاسكندرية في الغالب) ، والتي تأخذ لديه خصائصها الضرورية ، وأهمها أنها ليست منعزلة عن

الريف المصرى وانما تمتد جذورها إليه . ان أبرز الكتاب الذين قدموا حياة القاهرة في أعمالهم ، وهو نجيب محفوظ ، نظر إلى هذه المدينة والعلاقات فيها نظرة غير تاريخية ، وقطعها عن جذورها في الريف وتقاليده . وهذا ما يحققه اسماعيل العادلى . ففي كل قصصه نجد الشخوص المدنيين (من البرجوازية الصغيرة في الغالب) ينطلقون عفواً ، ورغماً عنهم ، من أصولهم في الريف ، واقصد بالطبع إلى التقاليد والمعتقدات الشعبية التي ما تزال حية في الريف أكثر من حياتها في المدينة . وتأتى هذه العودة كاشفة بعمق عن تكوينات هؤلاء الشخوص الدفينة ، والتي لا يمكن لنا أن نراها ، إذا عزلناها عن تلك التقاليد .

يبدو نضوج الكاتب أيضاً في هذه المساحة المتنوعة والواسعة من التجارب ، والتي تتجاوز كثيراً حدود تجربته الشخصية ، كما فعل بعض كتاب الستينات وما زالوا . هو قادر على أن يرصد تجارب متعددة ومتنوعة ، والشخوص مختلفين وفي بيئات مختلفة . فرغم أن العلاقة : رجل / امرأة تبدو هي العلاقة الأساسية في معظم القصص ، ورغم أن هذه العلاقة تأخذ طوال الوقت بعدها الاجتماعي/السياسي الذي يكمن في عمقها ، فإننا نجد نساء مختلفات المشارب والأعمار ، وكذلك رجالاً في أطوار متعددة : طفل / مراهق / شاب / مسن على المعاش ، وفي حالات متعددة : طور البلوغ / الاغتراب عن عالم الأسرة أو عن المجتمع بأسره ، الفساد الأسرى أو فساد العلاقة الزوجية أو العلاقة العاطفية ، الهجرة أو الاعارة ، عدم التحقق ... الخ ، وفي كثير من القصص نجد أكثر من حالة من هذه الحالات ممتزجة معاً في القصة الواحدة .

ومنذ القصص الأولى في «العام الخامس» ، والتي كانت متأثرة بجو الستينات المختنق والذي تبدو فيه الغربة فردية خالصة وداخلية ، نجد البطل عند اسماعيل العادلى غير مطلق ، وانما هو منفعل وفاعل مع مجموعة من الشخوص ، وفي الغالب تكون هذه الشخوص نسائية . أى أن العلاقة رجل/امرأة تكون في أساس عمل اسماعيل منذ البداية ، غير أن هذه العلاقة لا تبدو في عمله بالطريقة التقليدية التي تبرز بها عند معظم الكتاب . هذه العلاقة هنا علاقة مركبة وشديدة التعقيد ، كما أنها علاقة واقعية .

في هذه العلاقة يبدو الرجل قوياً ومسيطرأ ، بل وطائشاً في كثير من الأحيان ، يمارس السيطرة في لحظات والعنف في لحظات .. ولكن كل هذا سطحي . وتبقى المرأة هي المسيطر الحقيقي والفاعل الحقيقي . والمرأة في عالمه

تتحرك حسب منطق محدد وواضح ، بل وحتى معن في كثير من الأحيان : مرة منذ سنين بعيدة رأت أباها - عندما اغلقت الحكومة دكانه بالشمع الأحمر - يبكي في حضن أمها ، ورأت أمها تهدده وسمعتها تهون عليه ، لم تجرؤ على الظهور أمامها ، وقفت خلف الباب تسمع كلمات أمها . وفي اليوم التالي عندما قالت لأمها أنها رأت وسمعت كل شيء قالت لها أمها : أن أولئك الرجال الخشنيين الذين يثون الرعب في قلوبنا ، أولئك الرجال ، ليسوا في نهاية الأمر سوى عيال ، وأن المرأة الحقيقية منا هي التي تستطيع أن تسند رجلها وتحميه عندما يحتاج إليها . (المطر ص ١١٩) .

هذا هو المنطلق الذي يحكم العلاقة بين الرجل والمرأة في القصص . وهو منطق شعبي عظيم الارث ، وواقعي حتى النخاع . والكاتب يقدمه طوال الوقت في سياق مبررات سيطرته . في مجتمع يقع القهر على الرجال - وليس فقط على النساء ، سياسياً واجتماعياً ، ينفسون عن قهرهم في علاقة عدوانية مع نسايمهم ، وبعد ذلك يتحولون في أيدي هؤلاء النساء إلى أطفال . وفي هذا السياق قد يقدم الكاتب كل القواهر السياسية والاجتماعية التي تقهر الانسان ، وتمنعه من التحقق ، مثلما يقدم دققات حانية من المودة التي تتملكنا ونحن نغوص بهدوء في داخل الشخصوس . ونتمثل بوضوح كثيراً من الأزمات التي يعيشها الانسان المصري المعاصر - ان الكاتب لا يحتاج كثيراً إلى التقنيات الشائعة لكي يقدم لنا عوالمه وشخصوه . انه يختار لحظة من حياة انسان ، تبدو لحظة عادية تماماً ، وهي كذلك بالفعل ، ولكننا مع الكاتب نكتشف كيف يحولها إلى لحظة فنية ، مليئة بالتوتر والصراع مثلاً في الشهر (المشهد الحادى عشر) يبدو الأمر عادياً حين يعرض صديق على صديقه أن يقوم بدور صغير في مسلسل تلفزيونى ويرفضه . ولكننا نكتشف وراء هذا العرض درجات من الصراع لانهاية لها . صراع الممثل مع نفسه ومع أسرته ومع مجتمعه ثم مع الحكومة رغم أنه لايمارس السياسية . الممثل لديه طفل وزوجة ومسكن لايجد ما ينفقه عليهم وهو في نفس الوقت فنان شديد الحساسية متوتر يرى في نفسه قدرات لانهاية لايسمح لها بالتحقق من خلال دور الكومبارس المعروض عليه . وتحت ضغط الزوجة والحاجة يقبل الدور . ولكنه يدخل في صراع جديد مع الدور نفسه . فهو يريد أن يؤديه بكل طاقاته (طاقات الدور وطاقات الممثل نفسه) . في الدور عليه أن يخبر الملك الذى يتصالح مع أعدائه ، ان العامة يحتجون على الصلح والجوع . والملك يطرده وهنا ينتهى الدور . ولكنه حين يؤدي الدور لايقف عند هذا الحد . بل يكمله إلى حيث ينبغى

أن يكتمل : ينهال على الملك بسيفه الخشبي طعنًا وتقتيلاً .

ان قدرة القصص ، التي يتحكم فيها الكاتب بدقة في القصة القصيرة ، تجد في هذه الرواية متنفساً أكثر اتساعاً ، بحيث يستطيع الكاتب أن يقدم بشمول أحداثه وأشخاصه رغم انطلاقه أيضاً من نفس منطلق القصة القصيرة .. لحظة هامة في حياة انسان . هذه اللحظة في الرواية ، هي لحظة البلوغ لدى المراهق «متولى» . هذه هي اللحظة الأساسية والتي تنتهي بها الرواية . وحتى نصل إليها يقودنا الكاتب بدءاً من لحظة أخرى هامة ، ولكن - ليست بنفس الدرجة - وهي لحظة انتقال أسرة الطفل من مدينة اقليمية «طنطا» إلى العاصمة ، وماترتب على ذلك من علاقات وأحداث خاصة بالطفل وبالأسرة وبالوطن .

ويقدر عال من التجريد ، يمكننا أن نجد محورين أساسيين في الرواية ينبنيان على علاقة الطفل (المركز) بمن حوله . العلاقة الأولى هي علاقته بمجموعة الأطفال أبناء الجيران وأبرزهم سناً وتمرداً (على بن فريدة) ، وهذه العلاقة هي التي تقود الراوى (متولى) إلى اكتشاف العالم الخارجى وصولاً إلى أزمة الوطن الذى عانى من وطأة الاحتلال وعدم قدرة حزب الوفد على تحقيق آمال الشعب فى إلغاء معاهدة ١٩٣٦ . وعبر على يتعرف متولى على الأسطى جابر الفدائى الذى سافر للنضال ضد الانجليز فى قناة السويس . أما العلاقة الثانية فهي علاقته بسعاد ابنة الجيران الأكبر سناً ، والتي تقوده رويداً رويداً إلى اكتشاف العالم الآخر ، عالم المرأة والحب والبلوغ .

تبدأ الرواية وتنمو مراوحة بين المحورين دون أن تشعر بانفصال بينهما ، حيث يتقافز الراوى بينهما (كطفل يسعى للاكتشاف) . وعبر رؤيته نرى كيف تسير الأمور فى الأسرة وفى الشارع وفى المدرسة ، وينتقل إلينا جو هذه الفترة بصراعاتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، عبر حديث الرجال والنساء والمدرسين والتلاميذ . ويستغرقنا هذا الجو تماماً حتى نجد أنفسنا فى النهاية وقد تلاحم المحوران فى فعل واحد نهائى ، هو جماع للتراكمات الصغيرة التى بناها كل من المحورين . هذا الفعل هو قدرة متولى على لقاء سعاد ، فى نفس اللحظة التى كان يفكر فيها فى بندقية الأسطى جابر (يطعن بها جندياً انجليزياً ، ويصيح هو الآخر هاه .

وبعيداً عن أية تفسيرات ساذجة لدلالة هذا الفعل أو لرموز الأشخاص ، فان اجتماع المحورين الخاص والعام فى فعل واحد ، كافٍ لأن يشير إلى ما تمثلناه فى

الرواية .. ذلك أن البلوغ ليس مجرد فعل فيزيائي ، وإنما هو أيضاً بلوغ الوعي إلى درجة النضج . ومع ذلك فإن هذه النهاية تشير أيضاً إلى بلوغ الشعب المصري إلى الطريق الصحيح لتحقيق الاستقلال وهو الكفاح المسلح ، بدلاً من مفاوضات الوفد ، ولعل هذه هي دلالة عنوان الرواية ، ودلالة الفقرة الأخيرة منها :

«ظللت واقفاً في مكاني ، لا أنظر إلى شيء محدد ، أحسست بقطرات المطر تتساقط بببطء ، على رأسي ، وجهي ، وتتسلل عبر ملابسني إلى جسدي . اندفع المطر بقوة ، غسل وجهي وشعري . تحركت بهدوء ونحو باب السطوح . ووقفت أقرب المطر المنهمر .

وهكذا ، فإن هذه الرواية قد أتاحت لاسماعيل العادلي مجالاً أرحب لتقديم قدراته القصصية ، وأعطته مساحة أوسع ليظهر قدرته على فهم طبيعة الفعل البشري بقدر عالٍ من الشمولية والالمام . ولكن الأهم من ذلك هو أنها أتاحت له فرصة لكي يتجاوز بعض التناقضات التي اكتنفت رؤيته في كثير من القصص القصيرة . فكما سبق القول ، فقد بدأ الكاتب من أرضية الاحساس بالقهر والعجز عن الفعل في الستينات ، وتبدى هذا حتى في شكل القصص التي كتبها في تلك الفترة . ورغم تطور شكله القصصي في الثمانينات نحو الاكتمال (اكتمال الفعل والشخص) ، إلا أننا كنا ما نزال نشعر أن الإحساس بالعجز عن الفعل ، يكتنف أعماق هذا الكاتب ، الأمر الذي جعله ينهي معظم قصصه بنهايات محايدة (راجع على سبيل المثال قصة الحلم فهي دالة) . وحتى القصص التي تنتهي بأفعال محددة ، يكتنفها قدر من الخواء الداخلي . مثال ذلك قصة «المشهد الحادي عشر» التي أشرنا إليهما . فرغم أنها تنتهي بقرار المواجهة ، بل حتى فعل المواجهة ، تكتشف - في نفس اللحظة ، أن المواجهة تتم بسيف خشبي .

في الرواية نجد جديداً بهذا الشأن . فالراوي يندرج بتصميم في طور الرجولة ويتمثل جيداً امكانيات الفعل ، على المستويات المختلفة ؟ ويبدأ في ممارساتها بوضوح ، وذن تراجع . فما هو تفسير ذلك ؟ هل هو مجرد شكل الرواية الذي أعطى الكاتب مجالاً أكثر اتساعاً لصياغة رؤيته ؟ ربما ! هل هو تطور في رؤية الكاتب ، واكب تطوره نحو الرواية ؟ ربما ! أم أن هناك متغيرات في الواقع يراها الكاتب ، أو يحدث بها ، جعلته أكثر ايماناً بالمستقبل وبالأجيال القادمة : متولى وطارق .. الخ ؟ ربما أيضاً .

ألفت الروبي 

ألفت الروبي

رسالة ألفت الروبي إلي الأجيال القادمة*

يضم هذا الكتاب الدراسات التي كانت تود مؤلفتها إصدارها - مع دراسات أخرى لم تتحقق على الورق - في كتابين على الأقل ؛ أحدهما عن تشكّل الأنواع القصصية في التراث العربي ، والثاني عن بلاغة المرأة العربية الحديثة ، إبداعاً ونقداً .

مؤسف ومؤلم أن الحياة لم تمهل ألفت الروبي كي تنجز بقية المشروع ، وتنشره على الناس بالكيفية التي تطمئن إليها . وانطلاقاً من هذا الأسف والألم نحاول - وهيئات - أن نقوم بهذه المهمة قدر ما نستطيع . نحاول أن نستبطن - من خلال المنجز - ما كان سينجز ؛ ملامح المشروع الكبير الذي كان يمر به ذهن ألفت الروبي ومشاعرها وأحلامها ، منذ بداية حياتها العلمية ي أوائل السبعينيات ، وحتى رحلت في يونيو عام ألفين .

التحقت ألفت الروبي بحقل الدراسات الأدبية بعد حصولها على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، سنة ١٩٧١ . أنجزت رسالتها للحصول على درجة الماجستير في موضوع عنوانه ، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد ، لم ينشر . ولست أدري إن كانت دراستها لهذا الموضوع قد فرضت عليها - مثلاً حدث معي على سبيل المثال - الخضوع لمواضيع أكاديمية أو إنسانية ، أم أنه كان البذرة الأولى غير المتبلورة ، لمشروعها الذي أخذ في التحقق . بعد ذلك ، سجلت ألفت الروبي رسالتها للحصول على درجة الدكتوراه في موضوع «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين» (صدر سنة ١٩٨٢) ، وتقدم فيها تحليلاً

* كتبت كمقدمة لكتاب ألفت الروبي : بلاغة التوصيل وتأسيس النوع . الهيئة العامة لقصور

الثقافة الجماهيرية ٢٠٠١ .

ذكياً وعميقاً للجذور الفلسفية لمجمل النظرات البلاغية والنقدية للشعر في التراث العربي القديم ، وهو الجهد الذي استكملته في دراستيها المنشورتين في هذا الكتاب «مفهوم الشعر عن السجلماسى» (١٩٨٤) و«المثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي» (١٩٩٢) .

مثل هذا الاتجاه إنجازين مهمين في مشروع ألفت الروي النقدي : الأول ، وضع القدم على مشكلة مهمة في النقد العربي قديمه وحديثه وهي «مشكلة التجنيس» أو تصنيف الأنواع الأدبية . والثاني هو اكتشاف هيمنة النوع الشعري ، وغياب الاهتمام بالأنواع النثرية مع تعددها وتميزها . ومن هنا كانت الانتقال الثانية في المشروع ؛ وهي التحول إلى دراسة الفنون القصصية القديمة التي كان أستاذنا المرحوم الدكتور عبدالمحسن طه بدر قد نبه إلى أهميتها في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه «تطور الرواية العربية في مصر» .

لاشك أن الدافع الأساسي لنشأة البلاغة ثم النقد في التراث العربي كان دافعاً تجنيسياً ، لأنها انطلقت بصفة أساسية - كما هو معروف - من البحث في قضية إعجاز القرآن ، أي الخصائص المتعددة - وخاصة الفنية - التي جعلته متفوقاً على غيره من النصوص اللغوية ، ومن بينها - بالطبع - الشعر الذي هو أعلى الأقوال بلاغة عند العرب . من هنا كان التمييز بين الشعر والقرآن محورياً لكثير من دراسات النشأة ، التي سرعان ما تحولت إلى التركيز على خصائص الشعر وتمحيصه ، بعد أن فرغت من مهمة إثبات إعجاز القرآن . وهذا التركيز هو الذي استمر موضوعاً للنقد حتى بداية العصر الحديث ، حيث دارت الكتب الأولى في النقد العربي الحديث (المرصفي / أحمد ضيف / طه حسين .. الخ) حول الشعر أيضاً دون أن تتطرق إلى الأنواع النثرية بقوة .

وحدث الاهتمام الحاد بقضية النوع الأدبي مع الوجود القوي للأنواع النثرية (المقال والقصة القصيرة والرواية والمسرحية) في الأدب العربي منذ بداية القرن العشرين ، مما طرح على الدارسين والمترجمين مهمة التمييز النظري بين هذه الأنواع وإبراز الفروق بينها أمام الكتاب والقراء معاً .

كان من الطبيعي أن تنطلق هذه الدراسات خلال النصف الأول من القرن من المفاهيم الأوربية للأنواع الأدبية ، باعتبار التسليم الضمني أو المعلن بأن الأنواع النثرية قد جاءت متأثرة بهذه الأنواع الأوربية ، ورويداً رويداً أخذ الانتباه يلتفت إلى احتمال الصلة بين الأنواع النثرية الحديثة والأنواع النثرية في التراث

العربي القديم . ومن هنا كان لابد من العودة إلى تلك النصوص النثرية وإعادة فحصها وتمحيصها للإمساك بخصائصها الفنية وملامح القص فيها .

غير أن الدراسات المبكرة في هذا الشأن - مثل كتابات شوقي ضيف (الفن ومذاهبه في النثر العربي) وغيره كانت - كتابات وصفية عامة تخلو من التحليل الدقيق للخصائص الفنية لتلك النصوص ، ولاتبرز التمايزات النوعية بينها ، وكان هذا هو الدافع الأساسي وراء توجه ألفت للروبي إلى دراسة الفنون القصصية في التراث العربي لسد هذا النقص الفادح في دراسة الأدب العربي . فجاءت أولى دراساتها بعنوان «الموقف من القص في تراثنا النقدي» سنة ١٩٩١ مبرزة التجاهل النسبي للنقد القديم لهذه الأنواع ، ثم أخذت تبحث عن ملامح هذا القص في النصوص النثرية ذاتها ، كما هو واضح في الدراسات المنشورة في هذا الكتاب .

وقارئ هذه الدراسات يستطيع أن يلمح تميزها بعدة خصائص لم تتحقق في الدراسات السابقة أو المعاصرة لها . أولى هذه الخصائص هي أن وعى ألفت النقد الاجتماعي قد استطاع أن يلتقط أن العصر العباسي كان يشهد - بسبب التطور الطبقي للفتات الوسطى من المجتمع - أنماطاً من التحول في الكتابة ، وخاصة في إطار النوع المسمى تقليدياً بالرسالة ، بحيث كانت تتجه - من الداخل - نحو الكتابة القصصية ، من هنا ابتعدت ألفت عن دراسة النصوص التي اتفق تقليدياً على تصنيفها بوصفها نصوصاً قصصية ، مثل المقامات وكليلة ودمنة وأقاصيص الجاحظ وغيرها ، لتمسك بهذه النصوص الكبيرة ، التي لمحت فيها هذا التحول ، الذي يبدو لي أن ألفت كانت تبحث فيه عن ملامح روائية ، وليس فقط قصصية ، بل حتى يمكن القول ملامح روائية متقدمة ، أي ديالوجية ، وليس رواية مونولوجية بسيطة . لم تقل ألفت ذلك ولم تعلنه ، لكنني أستطيع أن أحس به واضحاً سواء في دراستها عن التوحيدى أو في دراستها عن «رسالة الغفران» . وقد نجحت - بسبب إتقان أدواتها التحليلية الدقيقة - في الإمساك بخصائص لغوية وبنائية تدعم هذا الحس بوضوح في هذه النصوص .

ويعنى ما فإن هاجس التجنيس عند ألفت ، كان يبحث فيما همش ، سواء في التراث أو في الأدب الحديث . فهذه العناصر القصصية التي أمسكت بها كانت مهمة تماماً من قبل النقاد سواء القدماء أو المحدثون . وإذا كان المحدثون قد أدركوا بعض الأنواع القصصية الواضحة مثل التي سبق أن أشرنا إليها ، فإن الاهتمام بالعناصر القصصية في النصوص التي درستها ألفت لم يكن - قبلها - قد

تعدى مجرد الإشارة ، دون تحليل مستفيض كالذى فعلته . هذا الأمر نفسه ينطبق على دراستها عن عبد الله النديم ، الذى أهمله النقد الحديث تماماً ، رغم وضوح العناصر القصصية فى مجمل كتاباته ، إلى الحد الذى يجعلنى أنا شخصياً أقود نتائج تحليلها إلى ما لم تعلنه ، وهو أن كتابة النديم كانت هى النموذج الوحيد القادر ، لو تم الاهتمام به ومتابعته والكتابة على منواله ، أن يقدم قصاً عربياً حقيقياً ، يحقق محتوى شكلنا ولايسقط فى أسر التبعية للنماذج السابقة ، سواء فى التراث العربى أو الأشكال الأوروبية .

وبمعنى ما ، أيضاً ، يبدو لى أن دافع التضامن مع المهمش والمضطهد - كما كانت شخصية ألفت النبيلة فى حياتها - كان هو الدافع أيضاً للتوجه - فى عقد التسعينات - للبحث عن بلاغة المرأة ، سواء فى الكتابات النقدية للنساء العربيات المحدثات أو فى الكتابات الإبداعية . لاشك أن هذا التوجه قد توافق مع مد الحركة النسوية فى العالم العربى فى هذا العقد ، ولاشك أيضاً أنه قد توافق مع كون الكاتبة امرأة تعى هموم المرأة ومشاكلها وتعيشها لحظة بلحظة ، غير أن هذا كله لم يقدر ألفت إلى التخلّى عن حيادها العلمى وموضوعيتها بوصفها باحثة أكاديمية . فقد جاء تحليلها ، كما جاءت أحكامها - فى النهاية - دقيقة بشأن الإيجابيات والسلبيات ، سواء فى كتابتها عن مى زيادة أو عن مى التلمسانى أو عن نورا أمين ؛ رغم النزعة التشجيعية التى أولتها لهاتين الكاتبتين الشابتين . وربما كانت الدقة المنهجية واتزان الشخصية وراء عدم مغالاة ألفت أيضاً فى كتاباتها فى التوجه النسوى ، فقد ظلت دعوتها أن تأخذ المرأة حقوقها وتتخلص من قهرها بنفسها - كى تكون ندا فاعلاً فى الحياة مع الرجل . ولايخرج عن هذا من وجهة نظرى - بحثها الرائد الذى قدمت ملخصه فى ديسمبر سنة ١٩٩٦ (ندوة محمد حسين هيكل بالمجلس الأعلى للثقافة) ، عن «بداية نسائية للرواية العربية» ، على يدى زينب فواز وليبية هاشم ، والذى فتحت فيه أفقاً تلقفه الآخرون وأخذوا يتحدثون عنه دون معرفة أو دراسة . ومن المؤسف أن ألفت قد ظلت تعمل فى هذا البحث حتى قبيل وفاتها . لأنه فى تقديرى بحث شديد الأهمية ، ليس فقط فى حقل الدراسات الأدبية . وإنما لأنه كان يمثل - بالنسبة لها - ذروة مشروعها العلمى والإنسانى ، ففيه اجتمعت كل همومها فى البحث عن هوية علمية وإنسانية متميزة ، لكن الأمراض الخبيثة حالت دون إتمامه . ومع ذلك يبقى لها حق الريادة فى هذا الميدان .

لقد كانت ألفت واحدة من أنبه بنات جيل السبعينات الذى شهد ازدهار

الحركة الطلابية وانهيارها ، حملت هموم الوطنيين من أبناء مصر ، وأصابتها إحباطاتهم ، وانهيارات أحلامهم بعد كامب ديفيد ، لكن صلابتها ظلت قوية ، وحرصها على علمها وقيمها ، كان وراء إنجازها الذي كان قد أخذ في التبلور ، وكان المستقبل يعدها بالكثير ، لكن ما تركته كاف ليكون بصمة خاصة واضحة لايزول أثرها ، وستثمر في أبحاث زملائها وطلابها في مستقبل البحث العلمي في العالم العربي كله .

مجدى حسنين 

✍ مجدى حسنين *

لماذا يضطر إلى الموت ؟

لأن الحياة قد أصبحت تحتاج إلى جهود خارج حدود الطاقة لكى تحتل أو تعيش .

تحتاج أن يظل الإنسان طوال اليوم خارج بيته بعيداً عن أهله وأولاده ، يبحث عن عمل ، لعله يضمن لقمة ولقمة أولاده ، تحتاج أن يصبح الإنسان بهلواناً يقفز من موقع لموقع حتى يوفر لأولاده الحد الأدنى من المستقبل الإنسانى المقبول .

تحتاج أن تقبل التعامل مع من تود أو لا تود . من تحترم ومن لا تحترم ، وأن تضغط على نفسك حتى تخفى احتقارك لمن يستحق الاحتقار ، وألا تصنع من يليق به الصفع .

تحتاج أن تخفى مشاعرك وآراءك وتحفظ بها لنفسك ، وتقدم للآخرين ما ترى أنه يرضيهم ولا يفقدك لقمة عيشك .

تحتاج أن تقتل مشاعرك الإنسانية ، جوانبك الرومانسية ، قدرتك على الإبداع وعلى البحث العلمى الجاد ، لأن السادة لا يحبون هذه الأشياء ولا يحتاجونها، وربما رأوا فيها ما يزعجهم ويهدد هدوءهم واطمئنانهم إلى مقاعدتهم الوثيرة .

تحتاج أن تذهب كل يوم إلى بيت أمك فى قلوب بعد منتصف الليل يومياً لأنك لاتجد خرم إبرة فى القاهرة الواسعة .

* قاص وصحفي مات في بداية العقد الثالث من عمره .

تحتاج ألا تكون قد تخرجت في دار العلوم حتى توافق كلية الآداب على تسجيلك بدرجة الماجستير .

تحتاج أن تذكر النقاد دائماً بأنك نشرت مجموعة قصصية ، كي يدركوا أنك لست مجرد صحفي جوال .

تحتاج أن تنشر في القدس مالا تنشره الأهالي ، وأن تنشر في الأهالي مالا تكون راضياً عنه بالضرورة .

وتحتاج أخيراً إلى أن تعمل مائة ساعة في أسبوع ، في مؤتمر تعلن بعد وفاتك أنك لست معجباً به ولا راضياً عنه .

هنيئاً لك الموت يامجدي ، ولن نقبل عزاء هذه الحياة فيك .

كتب أخرى للمؤلف

مؤلفات :

- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو . ط ١ دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٦ ط ٢ سنة ١٩٩١ . ط ٣ دار الثقافة العربية . القاهرة ٢٠٠٢ .
- فى البحث عن لؤلؤة المستحيل . دراسة فى قصيدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح» ط ١ دار الفكر الجديد ببيروت . ط ٢ دار شرقيات القاهرة ١٩٩٦ .
- أمل دنقل كلمة تقهر الموت . بالاشتراك مع عبلة الروينى الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٠ .
- علم اجتماع الأدب . الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان القاهرة ١٩٩٢ .
- العروض وإيقاع الشعر العربى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٣ .
- البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٣ .
- محتوى الشكل فى الرواية العربية . الجزء الأول . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٦ .
- الإيقاع فى شعر السياب . دار نواره للنشر . القاهرة ١٩٩٦ .
- كتاب العروض للأخفش . تحقيق ودراسة . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٨ .
- المدخل الاجتماعى للأدب ، من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعى الشامل . دار الثقافة العربية . القاهرة ٢٠٠١ .

تحت الطبع :

- قضايا النقد والإبداع العربى .
- الأنواع النثرية الحديثة فى الأدب العربى ظواهر وإشكاليات .
- أمل دنقل ، مختارات ودراسة .
- مختارات الشعر العربى الحديث فى مصر .

كتب محررة :

- لطيفة الزيات : الأدب والوطن . دار نور ومركز البحوث العربية . القاهرة ١٩٩٦ .

- المسألة الفلاحية والزراعية في مصر . مركز البحوث العربية . القاهرة ١٩٩٢ .
كتب مترجمة بالاشتراك مع أمينة رشيد :
- الأيديولوجية لميشيل فادية . دار التنوير . بيروت ١٩٨٢ .
- المكان . رواية لآنى إرنو . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٤ .
- الأشياء . رواية لجورج بيريك . دار شرقيات . القاهرة ٢٠٠١ .
- مداخل الشعر . دراسات لباختين ولوتمان وكوندرايوف . الهيئة العامة لقصور
الثقافة . القاهرة ١٩٩٦ .
- مراجعة ترجمات :
- النقد الاجتماعي لبير زيم . ترجمة عائدة لطفى . دار الفكر للدراسات والنشر
القاهرة ١٩٩١ .
- القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة . ترجمة د.
خيرى دومة . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٧ .
- نموذج طفولة . رواية لكريستا فولف ترجمة د. هبة شريف . دار شرقيات
القاهرة ١٩٩٩ .
- مؤلفات إبداعية تحت الطبع :
- «ليل مدريد» رواية .
- «صباح وشتاء» نصوص قصيرة .

فهرست

- مقدمة ٣
- * محمد المويلحي : حديث عيسى بن هشام تجسيد إبداعى لحدائث ٥
محمد على .
- طه حسين ١٥
- كيف نعرف طه حسين ١٧
- الشعر الجاهلى ثورة متناقضة ٢٤
- ملك حفنى ناصف ومعضلة الهوية ٣١
- يحيى حقى ٣٩
- يحيى حقى والبحث عن هوية روائية ٤١
- رسالة جديدة من القنديل ٤٦
- ليبرالية لويس عوض ٥٩
- عشر سنوات على رحيل إنجى أفلاطون ٦٣
- فؤاد حداد : ورحل المسحراتى الوحيد ٦٥
- سهير العطاوى ٧٣
- وحق الاختلاف ٧٥
- شكرى عياد ٧٩
- جيل المقلق العظيم ٨٢
- عبدالعزيز الأهوانى ونظرية الثقافة ٨٩
- على الراعى الناقد المحب ١١١
- ملك عبدالعزيز شعاع البراءة الصلب ١١٩
- لطيفة الزيات خصوصية الإبداع ١٢٣
- أدب لطيفة الزيات يعيد طرح سؤال الأدب والوطن ١٣١
- الحياة تقهر الموت ١٣٦

- رحلة الموت .. رحل الحياة . ١٣٧
- غواية الجوائز . ١٤١
- لطيفة الزيات ترفض الجائزة ! ١٤٣
- لطيفة الزيات في مواجهة التطبيع ١٤٦
- عبدالفتاح الجمل وقيمة الإبداع . ١٥١
- عبدالمحسن طه بدر لمحات من الأسى والأمل . ١٦١
- خطوة منهجية هامة في النقد العربي الحديث . ١٦٣
- محمد مهران السيد : شاعر لم يكفر بالوطن . ١٨٣
- يحيى الطاهر عبدالله : بطاقة . ١٩٧
- يحيى الطاهر عبدالله : كاتب القصة القصيرة . ١٩٨
- أمل دنقل : بطاقة . ٢٢٩
- أمل دنقل الشاعر الخالد . ٢٣٢
- اسماعيل العادلي أنا أعرف قاتلك . ٢٣٧
- حلم اسماعيل العادلي . ٢٣٨
- قصص اسماعيل العادلي والخروج من دائرة الحصار . ٢٤٠
- ألقت الروبي : رسالة ألقت الروبي إلى الأجيال القادمة . ٢٤٧
- مجدى حسنين : لماذا يضطر إلى الموت ؟ ٢٥٥
- * كتب أخرى للمؤلف . ٢٥٧
- الفهرست . ٢٥٩

Biblioteca de la Universidad



0325253